DICCIONARIO DE LOS ISMOS

UNIV. OF ARIZONA
NX80 .C5 mn
Cirlot, Juan Eduard/Diccionario de los i
3 9001 03775 7187

Digitized by the Internet Archive
in 2024

https://archive.org/details/diccionariodelos0000juan

JUAN EDUARDO CIRLOT

DICCIONARIO DE LOS ISMOS

ARGOS

JUAN EDUARDO CIRLOT

NX
80
C5

DICCIONARIO DE LOS ISMOS

2.ª EDICIÓN

REVISADA Y AUMENTADA
POR EL AUTOR

EDITORIAL ARGOS, S. A.
BARCELONA

Primera edición. 1949
Segunda edición. 1956

© ARGOS, S. A.

IMPRESO EN ESPAÑA PRINTED IN SPAIN

Talleres Gráficos AGUSTÍN NÚÑEZ - París, 208 - BARCELONA

Para Javier Garriga

PRÓLOGO A LA SEGUNDA EDICIÓN

Hemos procurado que las agregaciones hechas a esta segunda edición, conserven el mismo espíritu que presidió la creación del libro, con todas sus cualidades afirmativas y negativas, afortunadas o desafortunadas. Es evidente que puede haber cierta «barbarie» en el concepto reductor a ismo *de tendencias que escasamente se prestan al juego. Pero, entonces, es que nos hallamos cerca del motivo por el cual nuestro tiempo ha merecido el calificativo de Renacimiento Bárbaro. En efecto, se ha ampliado el alma del hombre de Occidente y ya no mira a los primitivos como materia enjaulable, antes estudia su pensamiento y creaciones. Desde luego, ratificamos también la perspectiva impuesta por el criterio de actualidad, en el doble sentido de temporalidad presente y de acción, de actividad necesaria. Perdura así este diccionario como visión de síntesis, aunque aparentemente dilacerado en fragmentos, enfocado hacia problemas que a veces pueden parecer sin importancia. Y ante los que adoptan o fingen la actitud filistea de ignorar el pulso de nuestro tiempo; y ante los que puedan considerar impropia de la españolidad la atención a los modos estéticos de hoy, diremos que si nuestra patria precisa estar al día en ciencia, técnica e industria, también lo ha de estar en música, pintura, arquitectura y poesía, máxime cuando la falla está solamente en la sociedad, no en las magníficas personalidades sobresalientes. Ningún país, en el siglo* XX, *puede citar nombres tan universales como los que España ha dado al mundo: Antonio Gaudí, Pablo Picasso, Pablo Gargallo, Juan Gris, Julio González, Salvador Dalí, Juan Miró y Antonio Tapies, precursores y adelantados de las principales modalidades del arte del presente desde el modernismo, en 1880, hasta el tachismo, en el día de hoy.*

De otro lado, justo es que digamos que este Diccionario de los Ismos, *ni en su primera edición — de 1949, cuando muy pocos sabían qué cosa era en verdad lo discutido — ni en ésta, pretende imponer tendencia o modalidad alguna, sino sólo darlas a conocer,*

explicarlas en la medida de lo posible y probar así que sus creadores y cultivadores son seres tan humanos y razonables como los que pretenden existir al margen del tiempo, olvidando la frase terrible de Heráclito, relativa a que «nadie se baña dos veces en el mismo río». En cuanto al caos de que se tilda a nuestra época, cabe sea desesperación y cabe que sea misticismo, aun heterodoxo. Según el rabí Joseph ben Shalom de Barcelona (siglo XIII*), el abismo deviene visible en cada brecha, en cada ruptura de continuidad, en cada transformación de la realidad y cambio de forma. A más grietas, más interficies en contacto con la entidad inefable. Pues nada puede cambiar sin producirse el contacto con esa región del Ser absoluto a la que el pintor abstracto, Kasimir Malevich, se refirió en sus escritos y experiencias.*

Juan-Eduardo Cirlot, 1956

Muchos fuegos están ardiendo bajo el agua.

EMPÉDOCLES

INTRODUCCIÓN

Toda organización presupone una perspectiva, bajo la cual se establece la ordenación de los problemas a tratar, según lo que constituiría el diagrama de las importancias atribuídas a los objetos estudiados. En tal sentido, la crítica deviene una de las actividades más intrínsecamente dificultosas, por cuanto su perspectiva presupone las dos cualidades imprescindibles del conocimiento y de la justicia, aplicadas a valores en constante y apasionada transmutación. Sin embargo, en la realidad, no es posible ajustarse a un criterio perfecto ni intentar esa crítica absoluta. Condicionados por el tiempo y el espacio, los críticos se ven forzados a situar sus perspectivas con arreglo a unas imposiciones de lugar y de época. Sentadas estas premisas, hemos de manifestar que nuestra intención ha sido superar en lo posible las contingencias locales y momentáneas, si bien no ignoramos que, ante todo, es a los hombres de nuestro tiempo a quienes debemos servir.

En este *Diccionario de los Ismos* hay, pues, una perspectiva determinada por la contemporaneidad, de modo que el hecho de dedicar una extensión superior a una tendencia del presente no significa menosprecio de las del pasado, ni tampoco plusvalía para las de esta hora, que pronto habrá de pertenecer al pretérito. El hecho se debe a que creemos más necesitados de teoría y de divulgación los movimientos que, por hallarse inmersos en la confusión de lo contemporáneo, no han atraído la atención de los hondos espíritus investigadores y, cuando más, han llegado al conocimiento público por los artículos periodísticos.

En nuestro deseo de extender la materia para dar cabida en el *Diccionario* no sólo a los movimientos de primera importancia, sino también a las escuelas secundarias, a los estilos espirituales, a los modos, en fin, que aportan su huella para la constitución del gran arte universal, nos hemos permitido la creación de algunos conceptos o la derivación de otros hacia el mundo de los ismos,

con el añadido de esta terminación que contribuye a facilitar la comprensión dinámica de las tendencias. Vemos que, por otros autores, se ha procedido, en ocasiones, a lo mismo; hemos leído «barroquismo» en vez de «barroco» y creemos que esta derivación es interesante por aportar el reconocimiento de lo que los estilos tienen de constantes y de corrientes que, en el decurso del tiempo, producen y producirán fenómenos propios de su intuir mundial.

Nuestra concepción crítica procede de la de Worringer en el sentido en que ésta se orienta hacia la «historia de la voluntad artística» en vez de hacia la «historia de la capacidad artística». No hacemos en esta obra historia de los estilos ni valoración de calidades, solamente intentamos crítica de significados, especificación de intenciones.

Queremos sentar expresamente que consideramos esta actitud como filial expresa del arte contemporáneo que, con su inmensa variedad, ha contribuído al descrédito de la idea canónica de la belleza, excesivamente dependiente del idealismo helénico. Solamente a partir del intento de un Gauguin o de un Miró pueden ser comprensibles, en su «paisaje vital» las obras del goticismo o de cualquier estilo primitivo. De ahí nuestra declarada predilección por las obras de este mismo arte contemporáneo que tan fecundas se muestran como maestras para el descubrimiento de significaciones y de relaciones de todo orden, en los ámbitos antropológico y cultural-histórico.

Esa variedad inmensa a que aludimos ha podido darse por el hecho generador de todos los ismos. Ismo significa «perteneciente a», pero también quiere decir lo que esa integración tiene de partidista, de fanática; los ismos verdaderos se producen desde el momento en que uno de los factores del complejo artístico se insurrecciona contra la armonía del conjunto y asume la dirección intencional-expresiva de la obra, con la consiguiente debilitación o aun desaparición de sus otros aspectos, buscando, en virtud de ese cultivo parcial, lo que Max Ernst denomina «intensificar la irritabilidad de las facultades del espíritu».

Así, el cubismo, el impresionismo y el expresionismo son los productos de una parcial estructuración de la realidad, según diversos puntos de vista. Lo real se ha desmontado en sus componentes y cada ismo elije una de esas particularidades y la desarrolla concienzudamente con exclusión y apartamiento de las obras; vemos que el impresionismo se abisma en el color-luz, en la instantaneidad del momento-clima, mientras el cubismo se sume ascéticamente en la esquematización geométrica de los objetos, y el expresionismo, prescindiendo por igual de luz exterior y de estructura geométrica, se entrega a la pasión de recrear el mundo desde la subjetividad motora.

En una obra como la nuestra, que ha preferido el eclecticismo inorgánico de la forma *Diccionario* a la viviente estructuración de una forma histórica, no se podía prescindir de los ismos literarios y musicales. Como aspiramos a una crítica total del arte en la que se integren todas las modalidades de éste y como no queremos o no podemos restringir nuestro idioma crítico, a los conceptos puramente plásticos, nos hemos visto precisados a dar cabida a los movimientos no tan sólo literarios y musicales, como decíamos, sino también a los filosóficos, no sólo a causa de que no es posible hablar seriamente de arte sin incurrir en un tecnicismo que necesariamente se extravasa a la filosofía particular o estética y aún a la metafísica sino porque, en realidad, como hemos afirmado en otro lugar (*), el arte no constituye un compartimiento estanco, con solución de continuidad frente a los problemas del pensamiento puro. Por el contrario, se ve sujeto a las mismas alternativas, preso dentro de idéntico cuidado existencial y, tanto más apasionada y obscuramente emitirá sus mensajes expresivos, cuanta mayor sea su incapacidad para decir concretamente los motivos de su angustia o de su éxtasis.

Por otra parte, la inclusión de los modos del pensar filosófico en el mundo de oposiciones de los ismos, implica una doble apreciación de las fatales divergencias que se dan en filosofía como en arte: la de su relativismo y la de su mutua necesidad, para componer el poliedro total de la creación, cuyos vértices opuestos son los contrarios, pues, así como la música no se llega a comprender absolutamente sino contrapuesta al mundo de la plástica, el ser inmóvil de Parménides no llega a su total virtualidad hasta que, polémicamente, se opone al «ser-no-siendo», de Heráclito de Efeso. Sin embargo, conducidos por nuestra intención preferentemente estética, hemos reducido a la mínima expresión todos los ismos no pertenecientes al dominio general y concreto de las artes.

Creyendo que una renovación conceptual solamente podría ser dada por la introducción casi constante del elemento abstracto, no hemos dudado en intercalar ciertos ismos como «especialismo» o «espiritualismo» que nos dan la oportunidad de tratar desde su propio ámbito unos problemas eternos para la creación artística y que, vistos a través de los concretos estilos, no podrían ser apurados hasta la intimidad necesaria.

El mundo de los ismos tiene a veces algo del Laberinto cretense; en una ocasión afirmamos que lo que la realidad, natural e incluso cultural, nos ofrece, es un caos. Pero en otros momentos, que constituyen el premio de la labor, vemos cómo ese Laberinto se transfigura en un conjunto de una ordenación maravillosa, per-

(*) Joan Miró. Ed. Cobalto. Barcelona, 1949.

fecta. La ley de la cristalización parece apoderarse de todos sus contornos, infundiéndoles un fulgor deslumbrante y lo que eran obscuros pasadizos se convierten en puentes diamantinos. El Arte se revela como un conjunto en el que todas las partes responden a una coherencia final sin discusión posible; es aquel castillo de cristal que Santa Teresa veía como disposición del alma humana; es la Utopía de Thomas Morus, brillando sobre las cumbres de la vida; es el hallazgo de aquel punto de coincidencia que, según Bretón, es el motivo de ser del surrealismo, en el que los contrarios, como querían Eckart y William Blake, entran en fusión mística o se relacionan sin odio como realidades que mutuamente se exigen y complementan.

JUAN EDUARDO CIRLOT

A

ABSOLUTISMO. — La idea de lo absoluto está en contradicción intrínseca con lo que es el arte, en su forzoso condicionamiento a un universo espacial-temporal. Sin embargo, William Blake dijo, y sentimos que es verdad, «que menos que lo absoluto no puede bastar al hombre»; de esta contradicción arranca todo el drama del arte, juego en el que la responsabilidad creadora introduce un elemento de peligro y de fuerza que eleva la pasión de crear a la más elevada jerarquía espiritual. Aun cuando lo absoluto puro sea un imposible, el absolutismo es muy posible; es la tendencia de buscar lo absoluto que, en un momento dado cultural, cabe para el hombre creador.

Ese absoluto se halla por el «ser» y por la entrega a la autenticidad. Dice Dschuang Dsi que «no hay conocimiento verdadero sin hombre verdadero». En este sentido el creador no puede buscar sino sólo encontrar; no puede alcanzar sino lo que ya tiene, no puede saber sino lo que ya conoce. Su absoluto es su pasión; sus concesiones deben ser las fronterizas entre la revelación y las apariencias. Todo lo que no sea forma significativa, valor concretado, debe ser reducido a nada, debe ser calcinado. En el arte no caben las escorias sentimentales o técnicas; en esto reside la esencia de su absolutismo.

ABSTRACTISMO. — Bajo este epígrafe cobijamos las diversas tendencias que, poco antes de la primera guerra mundial, condujeron a la desaparición, en pintura y escultura, del «modelo exterior», la representación de lo visual e imitado, por una progresiva substitución de tales elementos por otros puramente técnicos. Esta concentración de movimientos venía a realizar uno de los ensueños acaso contenidos en todo arte: abandonar el tema, el substrato de realidad normal en que se apoya y justifica, para basarse en su pura substancia. Es decir, se trataba de convertir la función *adjetiva* de pintar o esculpir (superpuesta tradicionalmente a la de «retratar», fuere un rostro humano, una

batalla, una suma de objetos o un paisaje visto o imaginado) en *substantiva*, pero no por la superación del tema, sino por su eliminación. Parece como si los pintores que dieron lugar a ese cambio hubieran conocido la frase de Ludwig Wittgenstein: «los problemas no deben ser resueltos, sino disueltos».

Evidentemente, todo arte es abstracción, puesto que «abstrae» de la realidad existencial, espaciotemporal y física de las cosas los aspectos sensibles aptos para ser traspasados, «traducidos» al mundo de las formas artísticas. Pero a esta abstracción general, que no hacía falta nombrar por sabida y total, sucedió una segunda abstracción, consistente, como decimos, en la eliminación de toda copia del natural. Para obtener una substancia pictórica o escultórica, el artista había de disponer sólo de dos componentes: las formas puras, las emociones que tales formas y su disposición le deparara. Ya el simbolista Maurice Denis había dicho que «antes de ser una figura de mujer o de otra cosa cualquiera, un cuadro es una tela con colores y formas dispuestos según cierto orden». Para referirnos a la pintura, diremos, pues, que la abstracción específica requería un arte basado en la supremacía del color, de la forma, o de la textura.

El descubrimiento de estas posibilidades pictóricas se produjo por un proceso gradual, que explica el hecho y lo justifica arrancándole el carácter subversivo, nihilista y gratuito que de otro modo pudiera aparentar. Basta comparar pinturas de diversas escuelas, a partir de principios del siglo XIX hasta comienzos del XX: romanticismo, simbolismo, impresionismo, fauvismo, expresionismo, para advertir como una progresiva destrucción de la forma, del espacio real imitado, de los valores que Berenson denominara «aéreos» se producía. Un creciente esquematismo, como si la pintura quisiera retornar al románico, al gótico lineal o al mozárabe, poderosamente apoyado por Pablo Picasso, se adueñaba de composiciones y figuras, destruyendo primero su ambiente ocasional, infundiendo así abstracción al espacio y carácter simbólico y ornamental al trazo caligráfico. Las formas reales seguían (por ejemplo, en una tela o dibujo de Matisse), siendo sugeridas, en virtud de la ley de Psicología de la Forma denominada de «pregnancia» (ver obras de Kohler, Kofka), por la cual el pensamiento adivina y completa lo que falta, en proceso similar al que se da en poesía lírica. Pero la exacerbación de esa tónica esquemática, en dos direcciones: la racionalista cezaniana y cubista; la irracionalista y patética del expresionismo alemán, acabaron con los restos de figuración. También en algunos futuristas italianos y rusos, independientemente, se aceleraban a *tempo* frenético esas etapas de la evolución hacia una pintura desposeída de tema imitado. Entre 1910 y 1914 diversos movimientos cristalizaron en Francia, Holanda, Alemania y Rusia, dando un es-

tado de realidad a lo que existía potencialmente desde unos años antes.

El ruso Wassili Kandinsky, que formaba parte del grupo alemán *Der Blaue Reiter*, con Franz Marc, Paul Klee, Arnold Schoenberg el compositor atonal y algún otro artista, pintó en 1911 la primera acuarela enteramente abstracta, a lo que fué casualmente inducido según narra en sus escritos, pues un día, al regresar a su estudio y mirar sus telas, se sorprendió ante un cuadro «indeciblemente bello», e «irradiando luz interior». Se trataba de una pintura figurativa colocada al revés y a contraluz. Esto le hizo comprender que «el tema perjudicaba a su pintura» y desde entonces se esforzó por obtenerla al margen de toda imitación de la realidad, rehuyendo el menor esquema que se emparentara con formas visuales directas. En su libro *Punkt und Linie zu Fläche*, estableció las normas de la nueva estética, abordando morfológicamente la composición de un cuadro, a base de las posibilidades de cada elemento en cada conjunto. Las figuras geométricas, los ritmos en libertad, los trazos cargados de luz-color y las confabulaciones de todos estos elementos le facilitaron el teclado esencial de su arte.

Como decíamos, la pintura abstracta se produjo por convergencia en el tiempo, aunque en diversos puntos del espacio. Mientras Kandinsky experimentaba en Alemania, ayudado por el azar, Francis Picabia (en realidad Francisco Martínez de Picabia, que conservó nacionalidad española hasta los veintiún años de edad) obtenía pinturas no figurativas partiendo de principios diferentes, de estilizaciones de formas de máquinas con simbolismo evidente. El propio cubismo, con Robert y Sonia Delaunay evolucionaba hacia la supresión de los objetos, bajo la modalidad del orfismo. En Rusia, que conocía bien los movimientos artísticos de la vanguardia europea gracias a Serguei Pavlovitch Diaghilev, el célebre director de los *Ballets Russes*, jóvenes artistas como Gontcharova, Larionov, Malevitch, Rodchenko, Tatlin, a los que pronto se unieron muchos otros, iniciaron tendencias distintas en la denominación y en detalles morfológicos, pero idénticas en lo esencial (V. Rayonismo, Suprematismo, no Objetivismo, Construccionismo). En París, los norteamericanos Macdonald Wright y Morgan Russell llegaban a una abstracción similar a la de Delaunay, dando a su movimiento el nombre de sincromismo (V).

Pero el interés experimental y formal de estas tendencias había de ser superado por la profunda seriedad y el carácter sistemático de otra rama de la abstracción, la practicada por el grupo *De Stijl*, en Leyden (Holanda), con el nombre de neoplasticismo (V.). El fanático procedimiento de organización ortogonal de este grupo se impuso en muchas modalidades de las artes aplicadas y no dejó de influenciar hondamente la naciente arquitectura funcio-

nal, también entroncada con el cubismo. La constitución, en 1932, y en París, del grupo *Abstraction-Création*, reunió por un breve período en esa ciudad a los principales exponentes de la pintura y escultura no objetivas. Más tarde, la segunda guerra mundial determinó la partida de muchos de ellos hacia los Estados Unidos, donde su influjo no deja de manifestarse, como puede verse por el número relativamente elevado de pintores abstractos que han producido allí, como Mark Rothko, Arshille Gorky, Bradley Tomlin, William Baziotes, Fritz Glarner, MacIver, Mark Tobey, etc. En Europa, Ben Nicholson, Auguste Herbiñ, Magnelli, Jean Helion, Hans Hartung, pueden considerarse ya como maestros de las jóvenes generaciones, que, poseídas de un anhelo nuevo, buscan en los terribles dominios de lo amorfo su inspiración, dando lugar a la tendencia conocida con el nombre de *tachisme* (V. Tachismo). Cual sea lo que, en realidad, pintan los artistas abstractos (al margen del valor decorativo de sus obras), podremos verlo brevemente.

En efecto, la palabra abstracción — entendiendo por tal no la abstracción generalizada, sino la específica — puede aún entenderse en dos sentidos. Según Wilhelm Worringer, abstracto es lo contrario al resultado de la *Einfühlung* (endopatía, proyección sentimental: movimiento interno psíquico que recoge, reproduce y vibra con las formas percibidas por los sentidos). Pero también hemos llamado abstracto a lo que resulta precisamente de la victoria de ese elemento móvil y patético, cuando libera el ritmo vivo de una forma de su servidumbre frente a ésta. La mayoría de los artistas no figurativos se acogen a este sentido de la abstracción y no al que les impondría la camisa de fuerza de la geometría objetiva. Dan prioridad al color como factor ígneo de comunicación (que la ciencia del simbolismo tradicional puede aclarar y explicar), a la de los esquemas rítmicos en libertad, y al poder estremecedor de las calidades de la materia. Frente a este arte, que, como otro cualquiera, nace de la sensibilidad, del sentimiento y de la inteligencia, se puede reaccionar negativamente. Pero también se puede intentar una comprensión basada en la afinidad emocional o en el análisis. Sobre el «significado» de tales obras diremos que, a nuestro juicio, existe y es dable reducirlo hasta ciertos límites a lo explicable, pero no es imprescindible ahondar en su conocimiento para gozar ante los valores, si se quiere, musicales, de los acordes de formas y colores.

ABSTRACTISMO EXPRESIONISTA.— Dentro de la tendencia general del arte abstracto, hay una dirección, practicada predominantemente en Estados Unidos, que une a la no figuratividad de los conjuntos la convulsión de las formas. La denominamos abstractismo expresionista a causa de ese movimiento

de participación en lo caótico que dirige las creaciones expresionistas; sin embargo, muchas de las obras de ese abstractismo están prácticamente más emparentadas con el surrealismo que con lo específicamente expresionista. El sentido catastrófico de esta última corriente, se transmuta en algo de signo contrario, genesíaco; una agitación terrible y luminosa ordena y desordena las marañas de líneas, que se enlazan en grupos radiales, en confluencias que recuerdan los entronques de las venas y de las ramas vegetales. Todos esos mundos rayados, crispados, violentos, están, de ordinario, sumidos en una luz espectral, verdadero color-luz, que ilumina el carácter abisal de las composiciones. Y en sus abismos se fraguan creaciones, bajo el signo de las cosmogonías de Blake, o de la furia erótica de Masson. El colorismo impresionante de esa pintura tiende hacia la mística que fulgura en un Grünewald, hecha de contraposiciones vibrantes y de alusiones simbólicas a la ultracapacidad expresiva del color puro, como función cósmica.

El abstractismo expresionista está relacionado con varios de los pintores citados por André Breton, en su obra *Le Surréalisme et la Peinture*, tales como Enrico Donati, autor de un misterioso *Nocturno* (1944) reproducido en el libro, y Matta, cuyo carácter queda definido con las siguientes palabras de Breton: «Matta es aquel «que se ha lanzado en el ágata». No designo aquí por ese nombre a la variedad particular que constituye ese mineral, sino que englobo todas las piedras preciosas, las cuales ocultan esa «agua exaltada», esa «alma del agua» que disuelve los elementos y «produce el verdadero azufre o el verdadero fuego» según testimonio de los ocultistas.» La palabra clave del párrafo antecedente es «disuelve». El arte opera en esta tendencia como una fuerza dirigida a la destrucción de las formas y de los objetos, para sumirlos en un río de fuego, en un devenir ardiente y exasperado. Obras como: *El Ojo en la obscuridad* (1947) de Gerome Kamrowski, *Chrysalis*, de Mark Tobey, *El Enigma de Dédalo*, de Pavel Tchelitchev, o las producidas por S. W. Hayter, Helen Lundberg, Alfred Russell, Morris Kantor, Roland Penrose, etc., representan un esfuerzo colectivo, una orientación, un movimiento que va definiéndose, dentro de la abstracción estilística, hacia el anhelo y la ambición de lograr las más altas representaciones temáticas y significativas. Constituye otra faceta más de lo que entendemos por nordismo, en oposición a latinidad, o sea, la tendencia a obedecer el ciego musicalismo lanzado en el crear lineal hacia mundos interiores que nada tienen que ver con la plástica y que se relacionan con el espacio no por las dimensiones ni el sentimiento de la proporción, sino por el movimiento, por lo que Worringer denominará, al referirse a la esencia del estilo gótico, «actividad desenfrenada del espacio». Un espacio que, para los

abstractistas, es susceptible de alcanzar enormes dimensiones, dentro del estrecho marco de una superficie de pocos palmos cuadrados, merced al procedimiento de la subdivisión y del rayado obsesionante, que multiplican las distancias interiores de la obra hasta extremos inverosímiles, del mismo modo que la polifonía aumenta la capacidad del espacio temporal en el que opera la música.

ABSURDISMO. — En la medida que la realidad es una recreación del espíritu como consciencia y representación interior de lo existente, es posible para ese mismo espíritu la confabulación de lo absurdo. El antirrealismo, el antirracionalismo, son la actitud sistematizada de esa tendencia hacia lo inventado fuera del ámbito de lo físicamente experimentable. Por razones de índole psíquica, vital, sentimental, etc., el hombre se ve, con frecuencia, arrojado fuera de los límites de su experiencia. El antimundo le atrae con la misma fuerza que, en otras ocasiones, el universo existente real. El absurdismo es la fijación de lo absurdo, como consuelo del roce constante con lo no absurdo. El cansancio, la tristeza, el resentimiento contra lo circundante, son motivos adecuados para la evasión hacia las contemplaciones y las creaciones de lo no posible. Esta tendencia es además posibilitada por la constitución mental humana. Sabido es que la experiencia infantil está sumida en una disgregación animista; esto es, no percibe claramente los límites entre el yo, sus partes o, mejor dicho, las partes de su corporeidad, y las cosas exteriores a él. De esa confusión, en la que Lévy-Bruhl sitúa también al primitivo, surge todo el antimundo o el submundo de lo absurdo.

Según las intenciones del pensamiento, la antirrealidad podrá seguir un camino u otro. Fantasmagoría, quimerismo, magia, surrealismo; todos estos campos del pensamiento mágico existen gracias a la posibilidad de la querencia de lo absurdo. Ella es también la que ha creado a los emperadores dementes, cuya posesión del mundo fué tan completa que los lanzó fuera de él, con inauditos deseos cuya realización fué a veces posible por la crueldad y el dominio. En la explanación de lo absurdo puede el individuo saciar sus apetencias continuas de placer y de hegemonía; el niño y el surrealista, como el mago, son los dueños absolutos del mundo en el que emergen por su voluntad imperiosa. En los *Manifiestos* de Huidobro puede verse la clara exposición de este deseo y de su realización. Este atractivo vivencial de lo absurdo es tan intenso que por él se explica la existencia de tantos espíritus entregados a las ciencias herméticas, a la inutilidad del lirismo, etc., para no obtener otra satisfacción que la de esa entrada en un universo imaginario, construído en cada momento al gusto exacto del soñador. Muchos magos, o pseudomagos, han

practicado las fórmulas de sus libros sabiendo que el único resultado que iba a producirse era la vivencia emotiva de su propia acción.

ACADEMISMO. — Tendencia por la cual se propone una inversión de los valores estéticos, constituyendo una codificación *a priori* de los ideales y de las estructuras que deben ser consideradas como bellas. El academismo intenta perpetuar en estado de alumnos a todos los artistas, cuya razón de ser es la personal visión y representación de la belleza, trasladando a una minoría directiva el derecho de dirigir los cauces cuyo principal encanto es la renovación y la alegría del hallazgo.

Históricamente, el sentido de Academia procede de Grecia. En todo el arte antiguo, pero en especial en la Hélade y Egipto, los cánones operaban con una rigidez impuesta por un concepto absolutista y religioso. Puede decirse que, hasta el cultivo de la mismidad por el Cristianismo, el valor del ego como fuente de creación única, como cruce insubstituíble en cada caso humano, era desconocido. Desde ese momento hasta el Renacimiento, que viene a devolver la misión académica, ennoblecida por el alto valor de las personalidades que la regían, el arte se expresa por gloriosos tanteos, por reminiscencias de orientalismos y premoniciones de todo lo que ha venido a ser cristalización de las posibilidades expresivas de la humanidad.

Así, en la alta Edad Media existieron escuelas y grupos, pero no academias. La diferencia está en que aquellos obedecen imperativos inconscientes y espirituales, mientras que éstas sistematizan tradiciones técnicas y sirven a la literalidad de lo material. Los hermanos Agustín y Aníbal Carracci, como también Guido Reni, propugnaron el academismo como reacción contra el manierismo del XVI en Italia.

Con posterioridad, el academismo ejerció una importante influencia durante el período neoclásico en el que, por contraposición a los valores «temperamentales», que el naturalismo entronizó, volvieron a ocupar el más alto rango las cualidades relativas al orden, a la claridad, y a la más pura creación compositiva. El academismo, como se desprende de ello, realiza una verdadera obra de salvación cuando aparece tras las fuerzas caóticas de desorganización y de irrealismo, viniendo a devolver el sentimiento de continuidad por los cauces de la estructura y, con esta fuerza cultural de primer orden, la elevación temática y la depuración técnica que los temperamentos urgentes y revolucionarios exterminan.

ACTUALISMO. — Sistema filosófico desarrollado principalmente por G. Gentile (1875-1944) que consiste en tender a una

identificación de la filosofía con la vida. El motivo central de este modo consiste en «superar el objetivismo y subjetivizar lo real», según Sciacca (*).

De este aforismo se desprende la importancia que esta doctrina puede tener para el análisis de una de las tendencias dominantes del arte contemporáneo; esa pasión por poseer el mundo exterior mediante las «formas intermedias» del esquema y del estilo significativo. Otro de los valores del actualismo reside en su consideración de que filosofar es educar y, sobre todo autoeducarse; referencia ética implícita en la filosofía.

AERODINAMISMO. — Tendencia formal que lleva al diseño los resultados de la experimentación funcional, en particular de la presión del agua o aire sobre las estructuras que avanzan en su interior. El aerodinamismo, aparte de este origen racional y científico, constituye uno de los supuestos del «estilo técnico» del presente, que comenzó en el modernismo y en el *Yachting style* de 1900. Las competiciones deportivas, en especial de automóviles y aviones, la necesidad de superar los «records» no sólo por el incremento del potencial de los motores, sino por el perfeccionamiento de las formas, llevó a un estudio de la naturaleza, que enraíza en los de Leonardo de Vinci y otros precursores de la aeronáutica. La forma de huso, el ovoide, se revelaron como fuentes de inspiración esenciales, tomadas de los cuerpos de los peces y de las aves. También los cuerpos microscópicos mostraban esas formas en gran número de veces e incluso otros volúmenes no necesitados de velocidad. Recientemente, Wilhelm Reich, con su teoría de la Orgonomía, ha probado que todas las formas del universo proceden de la onda, es decir, de la curva de flexibilidad variable, que va del casi semicírculo al casi segmento rectilíneo; la asociación de dos ondas produce el cuerpo de forma elemental: el ovoide más o menos alargado del que derivan por alargamiento, contracción, distorsión o modificación la mayoría de las formas de seres vivientes y de cuerpos celestes. Aparte de este «elementalismo», la forma aerodinámica, como decimos, se inspira en la función. A este título es interesante consultar el libro de Sir Herbert Read, *Art and Industry*, en el que muestra, por curiosos procesos comparativos, las evoluciones de diversos objetos, desde la locomotora a una llave de paso de agua. El aerodinamismo, como el cubismo funcional, al convertirse en factores estilísticos y no puramente utilitarios, se separan las más de las veces de la necesidad y surgen como componentes del espíritu de un tiempo, es decir, acoplados a cosas que no precisan de esa característica suavidad de líneas en huída. Esa

(*) *La Filosofía hoy*. Ed. Miracle.

adaptación se explica por la necesidad de unificación formal que experimentan las épocas, pero también por las leyes de la endopatía, que determinan la preferencia del presente por lo sencillo, liso, desornamentado; por lo que tiene apariencia de poderoso, suave y veloz.

AGNOSTICISMO. — Posición filosófica que, según Spencer, identifica lo trascendente con lo incognoscible. Como es lógico, las obras de arte producidas por un agnóstico participarán en sus aspectos ideológicos y formales, por cuanto éstos son la consecuencia de aquéllos, de las cualidades más o menos profundas de ese agnosticismo.

En Estética, el Prof. Camón, en su obra *El Arte desde su Esencia*, se halla en las cercanías de un agnosticismo crítico. Plantea el problema de la impenetrabilidad de los hechos en su última instancia, esto es, en su trascendencia. Habla de lo literario como del uso por parte de las colectividades de signos que cada persona entiende de un modo esencialmente propio y, por consiguiente, indecible.

Por extensión, suele denominarse agnóstica a toda actitud de inhibición frente a un conocimiento. Posiblemente, esa posición no es sino la racionalización de un «no querer saber». Strawinsky niega a la música toda capacidad expresiva y, por ende, toda posibilidad de intelección de su trama interior.

AHISTORICISMO. — Aun cuando no expresamente historicistas, todas las obras de arte verdaderamente tales son, según expresión de Frobenius, «configuración del ambiente (espacial-temporal) a través del hombre y de la obra y, por ende, creaciones históricas. Por el contrario, profesan un ahistoricismo total todas aquellas obras realizadas fuera de esa corriente del tiempo y de espaldas a los valores del espacio. Dicho de otro modo, la creación inauténtica se revela como tal por su falta de valor histórico; una vez producida queda extramuros de la gran corriente del arte verdadero, su fecha de aparición no interesa nada.

ALEGORISMO. — Práctica de las alegorías. La alegoría es la «explicación» del símbolo, su vulgarización; es un sistema de metáforas plásticas encadenadas, que se dan para sobreponer a lo naturalista la dimensión no tanto espiritual como cultural de que carece. El abuso de lo alegórico suele producirse cuando el proceso de mecanización de las esencias idealístico-simbólicas empieza a realizarse, petrificando cuanto el símbolo tenía de viviente, de fugitivo, de enlazado con el gran misterio original de las cosas. La alegoría es la vulgarización del símbolo, su traducción al mundo de lo estático.

Las alegorías tienen una marcada relación con los emblemas (V. Emblematismo) y también con el simbolismo (V. Simbolismo tradicional). La *Iconologia*, de Césare Ripa (Venecia, 1645) nos ofrece un repertorio completísimo de las figuras alegóricas y personalizaciones. En la obra *Mondo simbólico ampliato*, de Picinelli (Venecia, 1678), aún se amplía esa *summa* de interesantísimo material simbólico, del que vivió todo el siglo xviii — en sus numerosas aplicaciones ilustrativas y decorativas — e incluso el xix. El actual interés por la simbología, despertado por el psicoanálisis, ha revalorizado todo este grupo de conocimientos.

ALEJANDRINISMO. — Este concepto ha trascendido del puro valor geográfico a una significación de orden cultural como consecuencia del papel desempeñado por Alejandría en la ciencia y en el arte de la antigüedad. Favoreciendo el contacto y la simbiosis de elementos originariamente lejanos: asiáticos, griegos y africanos, logró la internacionalización de formas rigurosamente pertenecientes a cada uno de los hechos constitutivos de esas zonas que, hasta aquel momento, habían tenido una evolución autóctona. Ello debía proporcionar la indudable ventaja de la contrastación y, por consiguiente, de la rápida formación de un hondo espíritu crítico, vertido en obras de compilación y de resumen. Pero de la fusión mencionada debía resultar el invencible inconveniente que Frobenius denomina «mecanización de la cultura». Este proceso consiste en que, al romperse los lazos estrictamente originales de cada civilización, con sus peculiares intuiciones, formas de vida, etc., la cultura pasa del estado de movimiento al de conocimiento.

En el alejandrinismo se usan los cánones que se eligen, no por necesidad imperiosa del propio devenir, sino por mera preferencia estética.

La abundancia de fermentos diferentes o contrarios puede ser originada así por esta motivación alejandrina, en la cual todos los componentes se hallan en semejante estadio evolutivo, que los conduce a la disgregación y al desorden. No obstante, también puede producirse esa confrontación de tendencias, con resultados diametralmente opuestos, y ello sucede cuando una de las fuerzas que entran en contacto tiene la potencialidad suficiente para no perderse en esa igualdad amorfa, aceptando, sin embargo, el injerto de los valores vivientes a los que se aproxima.

ALOGICISMO — Alogicismo o, mejor, prelogicismo es llamada la propensión al uso incoherente del principio de causalidad, fundiendo, por obra del sentimiento animista, en un mismo molde mental, antecedentes y consecuencias no correspondientes lógicamente. El origen de esas formas de pensar se halla en lo

que Lévy Bruhl denomina «principio de participación» (*) o estructura previa del pensamiento según la cual todas las categorías y seres participan místicamente de una comunidad originaria que es la que posibilita las incoherencias mentales aludidas. Acaso intervenga también en la génesis de muchas asociaciones alógicas de ideas la «asociación traumática», que es la que produce fenómenos como el «complejo de lugar», etc., etc. En general se trata de una honda y constante emisión, a la consciencia, de elementos instintivos, los cuales deforman y esquematizan la visión de las objetividades hasta el grado necesario para la tranquilidad y el orden primitivos

AMATEURISMO. — En sentido peyorativo significa, como es del conocimiento público, falta de dedicación total a un quehacer científico, artístico, etcétera. Sin embargo, dada la calidad de las exigencias que en determinados países o épocas tiene la masa, y dado que el profesional se ve forzado a traicionar su causa para poder servir a la sociedad que le depara sus medios de vida, podría ser que el valor de algunos conceptos se trastocara.

Parece preferible entregarse a profesiones indiferentes que hacer de la vocación un asunto negociable. Cuando el artista socialista escribe sus poemas, o pinta sus carteles de propaganda, para su partido, se incluye a sí mismo en la casta que produce los «pompiers» del mundo entero; en la de aquellos que no sirven a una idea estrictamente artística.

Huysmans era empleado del estado, Stephane Mallarmé profesor de inglés, Van Gogh trabajó en distintas profesiones y permitió que su hermano Theo subviniese sus necesidades. Superficialmente, y durante sus vidas, esos hombres pudieron ser considerados como amateurs, pero ello era un irreparable error. Lo amateur no es lo contrario de lo profesional, sino lo opuesto a lo suficiente; es lo no especialista y se produce cuando una reserva mental dice al pseudo-artista que hace bien no entregándose completo al demonio del arte, puesto que, en realidad, hay en él una radical insuficiencia técnica o una ineficacia espiritual sin redención posible.

AMETRICISMO. — El arte se halla, como el hombre, situado entre dos fuerzas contrarias que lo solicitan. Una de ellas es la belleza de la serenidad clarividente, la otra es la fascinación del abismo. Por la primera, el artista se esfuerza por ordenar su obra según un sistema numérico, multiplicando las referencias conscientes y construyendo los planos, las superficies, o los tiempos — si se trata de música — de un modo rigurosamente exacto;

(*) *Las Funciones Mentales en las Sociedades Inferiores.* Ed. Lautaro. Buenos Aires.

es el reino de la *Divina Proporción* de que habló Luca Pacioli. Por la segunda de las tendencias aludidas, el creador se abandona al goce dionisíaco de un fervor natural que le hace desdeñar como inadecuadas las premisas métricas.

En nuestra época, que podría ser considerada, en su esencia, como la crisis del romanticismo, han sido numerosas las tentativas por romper con la severidad de las formas de contención. En especial, en el período expresionista, que se extiende desde 1890 a 1920, en las artes plásticas, en poesía y en música, ha dominado la intención rítmica, la pasión del abismo, la lucha contra todo canon prefijado, manifestándose en verso libre, en temática libre, tal intención regresiva, orgíaca.

Amétricas han sido las producciones más significativas de esos seis lustros de insurrección contra la sequedad y el anquilosamiento de las normas tradicionales. Ello ha servido para aportar descubrimientos que la sensibilidad, aun en el desorden, ha puesto sobre el tapete del arte y de la estética. Siguiendo un ritmo eterno, el lado nocturno de la existencia ha asumido el mando de la misión artística.

AMORALISMO. — Lo que el ametricismo significa en el plano de las estructuras materiales, el amoralismo lo expresa en las espirituales. Es una rebelión contra la dictaminación ética sobre las obras de arte. No se trata tanto de combatir a la moral, como norma de vida, cuanto de liberar a la creación de su tutela.

William Blake, ya en 1800, expresó, en sus *Bodas del Cielo y del Infierno,* esa necesidad de incorporar a la vivencia del mundo todos sus componentes «malditos». Afirma que si Milton escribió sus mejores pasajes del *Paraíso Perdido* al describir los tormentos de los ángeles condenados es porque, en el fondo, como verdadero poeta, era un partidario del Infierno. A propósito de Dante y de su *Comedia* se ha hecho, justificadamente, la misma observación.

Fué, posteriormente, Federico Nietzsche, quien, con sus opúsculos sobre la *Genealogía de la Moral,* preparó el terreno al advenimiento de un arte nutrido de elementos impuros, no totalmente transfigurados. El amoralismo no practica de una manera militante la amoralidad, pero tampoco rehuye los valores que una situación cualquiera, por humana, puede deparar al conjunto emocional.

AMORFISMO. — En la ciencia morfológica se distingue entre cuerpos amorfos y cuerpos de aspecto amorfo. Los primeros son los que, ni en sus menores partes tienen estructura cristalina, como el sulfuro mercúrico negro. Los segundos son los que presentan en todas direcciones las mismas propiedades *(Enc. Cient).* Según el crítico francés Michel Tapie, en su introducción al catá-

logo de una exposición de Antonio Tapies, en París (1956), el dominio reservado a los artistas del presente y del próximo futuro es el de lo «informel», que debe traducirse más por amorfo que por no formal. El «amorfismo» de la abstracción de texturas (véase TACHISMO) pone en práctica la idea de que «la materia es el inconsciente de la forma». Se basa en la explicación dada por Teodoro Lipps, en *Los Fundamentos de la Estética*, de que: «también la masa corpórea, abstracción hecha de su forma, es una cosa viva. Vemos en ella una contextura interior, una estructura más fina o más grosera; ésta o aquélla clase de relación de partes semejantes o de cambio entre partes diferentes. Vemos en la madera un género de fibras o un carácter determinado de la masa. *Y deducimos de todo ello un fino y variado juego de fuerzas naturales, infinitamente vario.* Por otro lado, la justificación de la «abstracción de texturas» aparece en un artículo de E. Tériade, *Le Point de vue de la Nature (Arts et Métiers Graphiques,* 54, 1936), en el que afirma: «Se ha hablado ya demasiado de la pintura según la naturaleza; hablemos ahora de la naturaleza copiando a la pintura... Es sabido que ciertas materias poseen un misterioso poder de evocación y permiten adivinar a través de su epidermis formas casi humanas». Evidentemente, todo esto se halla en relación con las «manchas» de los muros citadas por Piero de Cósimo y Leonardo de Vinci, punto de partida también de las actuales técnicas surrealistas del *collage* y del *frottage.*

ANAGOGISMO. — En su *Convivio,* Dante Alighieri define el sentido anagógico como forma superior — trascendente — del lenguaje, diciendo que se produce éste «cuando espiritualmente se expone un escrito, el cual, más que en el sentido literal por las cosas significadas, significa cosas sublimes de la vida eterna; como puede verse en aquel canto del profeta que dice que con la salida de Egipto del pueblo de Israel, hízose la Judea santa y libre. Pues aunque sea verdad cuanto según en la letra se manifiesta, no lo es menos lo que espiritualmente se entiende; esto es, que, al salir el alma del pecado se hace santa y libre en su potestad».

William Blake usó en sus escritos de esa posibilidad del pensamiento y del idioma. Sus cosmogonías poéticas eran transposiciones en imágenes que relataban, como la Biblia, en su opinión, acontecimientos ultraterrenos, que habían tenido, tenían, o tendrían lugar en los abismos de la creación.

Por el sentimiento anagógico del suceso, o de la imagen, el poeta vive la dualidad de su condición terrestre y divina. Crea su propia substantividad en el plano superior de lo eterno, entrando por la vía del instante, en un recinto que no puede ser experimentado de otros modos.

ANALOGISMO. — El analogismo es el sistema basado sobre las analogías, o correspondencias de valores. La posibilitación del simbolismo se verifica por la vía de las analogías sin las cuales no sería factible reducir una forma, o una esencia, a otra, ni relacionarlas eficazmente entre sí. La analogía se halla fundamentada en el dinamismo de las cualidades de las cosas. Lo que, en realidad, nos impresiona de ellas no es nunca su ser, que permanece oculto, sino la proyección de sus cualidades, o sea, de sus aspectos interiores centrífugos, que vienen a nuestro encuentro y nos conquistan o rechazan. Así, en la contemplación de un paisaje, el sujeto paisaje no sólo nos es indiferente, sino que podríamos afirmar que nunca hemos llegado ni llegaremos a identificar su condición, ni a servirnos de él. La desnudez final de las cosas a las que llegaríamos desmontando sus cualidades, también sería otra máscara, más profunda, pero máscara al fin y al cabo. Para superar este problema, es para lo que el existencialismo de Heidegger ha identificado el ser con la nada. Volviendo a las analogías y a su origen, hemos indicado que las cualidades de las cosas avanzan hacia nosotros; en el paisaje a que nos referíamos como ejemplo, es la espacialidad, la temperatura, el color, la composición de las masas, lo que nos afecta. Entrando más hondamente en él y dirigiendo nuestra atención a uno de sus componentes, veríamos que, en el espacio, es la profundidad, la altura, la lejanía, el orden de relaciones, en suma, el que nos sujeta y nos extasía, o nos opone el muro de la indiferencia. Pues bien, esas cualidades, al poder ser utilizadas por diferentes categorías existenciales (cosas) verifican una especie de movilidad entre ellas; sutiles corrientes las unen o separan y de ahí la necesidad del orden simbólico y analógico. Podemos formar series de objetos relacionables, cuyas cualidades son concomitantes, unas respecto de otras, y permanecen presentes ante el espíritu, aunque no se nombren. Por ejemplo, en la relación: granada-herida-sangre-fuego, es el oculto color rojo el que ata la comprensión de las asociaciones, en el laberinto de la multiplicidad de las cosas y de sus aspectos.

André Masson denomina acertadamente método analógico el que ha empleado en diferentes ocasiones para realizar retratos imaginarios de sus guías espirituales: Heráclito, Empédocles, Blake, Novalis, etc., pues consiste en una compenetración del personaje con sus atributos ideales o materiales. Más o menos explícito, ese procedimiento ha sido utilizado en todos los tiempos por el hombre, que ha acudido a él, automáticamente, al fallarle el apoyo de la visión física y objetiva. El mismo visionarismo, o presentación interior concreta de seres no conocidos, puede basarse en un proceso subconsciente de elaboración de analogías. La mitología entera no es sino el reino de lo analógico, que

desciende a la explicación vulgar cuando se realiza como alegorismo, pues en la alegoría el valor virtual y secreto de la analogía se deshace al concretar materialmente esas relaciones, que así se petrifican y desposeen de su impulso universal.

ANARQUISMO. — Entre las características que dividen Oriente y Occidente y que, según Frobenius, residen principalmente en dos concepciones opuestas del cosmos, conducente la una a un obrar constante, dinámico, y la otra a un exaltarse de modo episódico, brusco, como contraste de la tendencia nihilista y contemplativa, existen también las que originan en Occidente una concepción jerarquizada de los valores, mientras que en Oriente se tiende a un anarquismo substancial, hijo sin duda del quietismo predominante.

Esta consideración anárquica de los valores estéticos no deja de tener un sólido fundamento. Todo valor puede ser mensurado por su capacidad de cambio o de uso. Dado que en un enjuiciamiento espiritual, abstracto, no cabe pensar en ninguna de estas dos formas de valorar, resta como evidencia el hecho de que, llegando a la categoría de «ser», una obra artística cualquiera ya se sitúa en un plano inmensurable, por lo cual no cabe una estimación correcta de su importancia, porque...

¿Quién podría asegurar que el Hermes de Praxiteles «vale» más que la estela de Hammurabi?

ANECDOTISMO. — La exacerbación de lo temático, sea de carácter literario, plástico, discursivo, etc., produce la caída irremisible en el anecdotismo. Demasiado humano, es el refugio de las épocas y de los artistas débiles, que ceden ante la continua circunstancia, y cuyo sentimentalismo se esparce por la superficie de lo cotidiano, en el vasto organismo apariencial, por falta de asunción del sentido de la muerte.

Un amor excesivo, más que místico devoto, merodea en los alrededores de la pureza interior, relegada al olvido. El intimismo que, originariamente, tiene su legitimidad, puede, en ocasiones, descender hacia esa veneración del tema en sus formas satélites. No obstante, lo anecdótico no es tanto la presencia de la anécdota cuanto su entronización en el núcleo expresivo de la creación.

ANGELISMO. — Este ismo temático se refiere simplemente al cultivo de lo angélico como materia poética y artística. Solamente es necesario indicar que el concepto de «ángel» rebasa por su propia naturaleza la acepción religiosa ortodoxa. Ángeles existían en las mitologías antiguas, en especial en la persa, creadora del dualismo que, en Ormuz y Arimán, expresa la división del universo en un doble sentido, por el cual la naturaleza no

puede ser llamada intrínsecamente buena, o perversa. El insecto y la flor pueden muy bien ser las dos «expresiones» contrapuestas de los principios adversarios que coexisten en la creación. Los pintores del goticismo asimilaron el mundo de los insectos al demoníaco. Las flores esperan aún al pintor que las convierta en ángeles. Ángel, dícese también, como sinónimo un poco forzado, de espíritu, de idea; es en este sentido que Rafael Alberti diserta «sobre ellos». En su aspecto literal y religioso, nada existe donde los ángeles aparezcan con la belleza sobrehumana del Apocalipsis. San Juan Evangelista introduce a esos personajes celestes con unos efectos tan sublimes que hacen de ese libro, hecha abstracción de su mensaje divino, uno de los más importantes monumentos literarios de la humanidad. Posteriormente, Milton usó de los ángeles con fuerza y color suficientes. Entre los artistas contemporáneos, Marc Chagall, Jean Cocteau, Pedro Pruna, etc., sin olvidar la *Angelología* de D'Ors.

ANIMALISMO. — En un sentido inmediato y generalizado, se titula así a una de las direcciones de la temática. Animalismo es evolución de las representaciones animalísticas en el arte. No perteneciendo este ismo a ninguna tendencia de época, de grupo, ni de localidad, es natural que debe buscarse su validez a través de todas y de cada una de las formas estilísticas en que ha sido realizado.

Pero, siguiendo a Franz Roh que acertadamente dice que «por la temática» podría hacerse una segura versión de la Historia del Arte y de las intenciones culturales que éste ha proyectado sobre el tiempo, llegamos a la noción de que la abundancia o la carencia de ciertos temas puede ser indicio, el primero, para entrar en la trama de los mundos de los cuales emanan esas predilecciones.

No obstante, es necesario proseguir el análisis y, de la constatación del tema, partir hacia el uso que del mismo se ha intentado hacer en la obra de arte. Así llegaremos a aclarar que solamente en algunos momentos del arte de los países del Antiguo Oriente, en la Edad Media, y en determinados artistas contemporáneos, el animalismo es usado con toda su virtualidad. En Egipto, donde lo prehelénico y cierto animismo se expresan con medios absolutamente africanos, sumidos en un sistema que, en el fondo, nos es casi incomprensible, el animal es asimilado a las potencias terrestres que deben ser propiciadas. Más aún, parece como si el hombre precisara dirigirse a «los silenciosos» para poder ponerse en verdadero contacto con la Tierra. Por el contrario, en Sumeria, el hombre es distinguido rigurosamente contra y sobre el animal que se representa en función demoníaca.

Este simbolismo es recobrado por los artistas medievales y llega

a su clímax en las obras de Hyeronimus Bosch, precursor de tantas cosas familiares a nuestros días.

ANIMISMO. — El animismo es la base de la concepción primitiva del universo. Antes de conocer los existentes como «cosas» el hombre los siente como «poderes» con los cuales se halla en relación de extrema dependencia, favorable o adversa. Es la etapa denominada, por la filosofía de la cultura alemana, demoníaca. En ella no puede producirse lo desinteresado; el sentimiento del primitivo, como el del niño, integra en su personalidad al mundo circundante, que podría ser así denominado «pansubjetivo».

De todo ello se desprende que el arte animista es lo más alejado de la estética. Por el contrario, cada una de sus creaciones es un esfuerzo para colaborar con el universo y forzar sus resistencias para conseguir una revelación íntima de esos existentes exteriores.

La evolución de lo animista conduce al antropomorfismo. Afinado ya el sentido de la percepción del todo en cada una de sus partes, se procede, por emanación del sentimiento del yo, a confundir, o, mejor dicho, a transfundir, el cosmos en la imagen del existente humano; esta imagen engloba todas las posibilidades expresivas por las que el mundo y el ánima del mundo afloran a la contemplación, originando las mitologías.

Más allá del idealismo que lo mitológico engendra, aparece el concepto «lógico» del existir y del crear, el cual prepara los caminos del análisis y, escindiendo para siempre al hombre del mundo en el cual se halla «arrojado» lo entrega a la frialdad de su sola estancia. No otra cosa quería decir Blake al escribir: «El progreso es el castigo de Dios.» De ahí el anhelo regresivo que impulsa al arte en sus momentos más apasionados y dramáticos, empujándolo hacia dentro de sí en busca de los paraísos perdidos de la «Edad de oro» arcaica. El siglo xx ha presenciado el más profundo de esos intentos regresivos. Pablo Picasso, Marc Chagall, Max Ernst, y muchos otros artistas de considerable importancia significativa, ofrecen en el decurso de su producción toda la gama de posibilidades e imposibilidades de ese retorno. La escultura de Picasso, en particular, y los dibujos de Miró, con su esquematismo agresivo, de una infantilidad heroica, son la cima del movimiento que analizamos.

Volviendo al concepto del «progreso», se hace patente que la definición de un Stuart Mill es totalmente irrealizable. Este escritor creía en la capacidad de conservación de los elementos vivientes del pasado a pesar de la aparición de nuevas formas de estilo de vida. En la realidad, todo ocupa lugar y cada conocimiento, fuerza, o concepción, desplazan insensiblemente a sus

predecesores. Así se va produciendo un cambio constante en la «conducta» del hombre respecto del mundo y de su propia imagen del mundo. Hay una implacable censura que va arrojando al vacío los sentimientos antiguos para entronizar a los nuevos.

Dado que la humanidad sigue avanzando hacia la mecanización de su espíritu, cayendo hacia el absoluto utilitarismo, se comprende que, por parte de las minorías sensibles, se tienda a la concreción de la reprimenda. Los primitivos no tienen necesidad de arte porque viven en estado artístico. En el Occidente cada día será más necesario el arte, y aun el arte animista, para contrarrestar los efectos de la standardización y del racionalismo aplicado.

ANTIFONISMO. — Consiste en la práctica del *anti phone;* esto es, contraposición de dos cantos alternados. San Ambrosio introdujo el antifonismo en Italia, en el siglo IV, y hacia el XVII alcanzó su máximo esplendor esta forma procedente de los corales hebreos.

ANTINATURALISMO. — Tendencia a erigir una existencia, un orden, frente a los de la naturaleza. Se basa en la intuición de que el concepto «natural» es un producto de una concepción superficial de la realidad. Ordinariamente, se entiende por naturaleza el mundo de la vida animal y vegetal. El antinaturalismo prefiere lo cósmico, lo mineral, lo geométrico y tiende a la demostración de que el hombre no es un ser-para-la-naturaleza, sino un extranjero cuyo origen y finalidad son otros. (V. NATURALISMO, CREACIONISMO y COSMICISMO.)

ANTIRRACIONALISMO. — «El esclavo odia la razón», escribió Michelet. Del sentido puramente literal del sujeto de esta oración, puede trascenderse una alta significación anagógica. El esclavo ¿de qué?

En los albores del cristianismo ya fué pronunciado un «Credo quia absurdum est», frase que aclara repentinamente el clima del antirracionalismo. Se cree en lo absurdo por odio contra lo no absurdo, esto es, lo racional.

Es preciso, sin embargo, dejar bien sentado que el antirracionalismo solamente se ha podido dar en Occidente donde lo racional se estructuró según los cauces socráticos que instauraron la oposición de los contrarios, dictaminando la irracionalidad de toda síntesis de los mismos. Modernamente, ha sido un ruso, Dostoiewsky, quien ha dicho: «Dos y dos son cuatro; he aquí una idea bella, pero «dos y dos hacen cinco», es una idea encantadora».

La posibilidad de la imposibilidad; esto es lo que anhela siempre el antirracionalismo.

Éste se enlaza así con el antirrealismo por cuanto, según Hegel, lo racional es la dialéctica de lo real. Para ciertos temperamentos urgentes, resulta íntimamente inadmisible que pueda producirse un «imposible». Entonces, se produce la subversión; cuando lo circundante pesa de una manera esclavizadora sobre el pensamiento.

ANTIRREALISMO. — Todas las obras de arte — cristalizaciones del sentimiento, proyecciones de la emoción — son reacciones ante la realidad. Ésta no es sino el conjunto de resistencias que se yerguen ante el hombre, con sus cualidades que las hacen deseables, odiosas, próximas o lejanas. Una huída total de la realidad no es, por consiguiente, factible para el ser humano que, por definición, se halla en un mundo de cosas — materiales o espirituales — a las que debe incluir en su programa vital.

Pero lo que el hombre sí puede hacer es reaccionar de modos distintos ante esa ineluctable conjunción de apariencias que de continuo solicitan su atención. Meumann divide las formas de arte en dos sentidos principales: afirmación de la realidad, negación de la realidad. En el enorme campo de los hechos artísticos estas dos posiciones admiten una serie casi inagotable de actitudes intermedias, mixtas, complejas. No son tan sólo la consciencia y el mundo exterior, visible, los dominios del hombre; también existe la imaginación.

Este tercer componente es el que tiene un poder definitivo cuando se trata de conculcar las apariencias de lo existente. El antirrealismo se nutre de las posibilidades de la imaginación. Éstas van, desde la simple invención de procesos descriptivonarrativos, en los cuales todo lo que sucede «hubiera podido pasar en la realidad», hasta la disgregación sistemática de las visiones reales para construir con sus fragmentos mundos imaginarios, nuevos objetos de una ultrarrealidad de la cual el autor pueda sentirse creador absoluto.

Si, volviendo a la técnica de las oposiciones, creásemos dos polaridades o, sencillamente, fijásemos nuestro interés en las que existen con «espíritu» y «vida» veríamos que el arte sigue una línea rítmica, un fluir y refluir, de la realidad a la irrealidad, del imaginar al ver, del espiritualizar — ascetizar — al vitalizar. El goticismo opuesto al renacimiento, el realismo mágico al expresionismo.

ANTROPOCENTRISMO. — Artísticamente, es antropocéntrica toda obra que exprese la situación central — espiritual — del hombre entre los animales y las cosas. En el naturalismo puede observarse cierta propensión a tratar de un modo exclusivamente apariencial a todos los entes. Privado de su estatura moral, el hombre reflejado por el arte de esa tendencia queda al nivel de

su pura fisiología. El creador de ese tipo de obras rehusa patentizar en ellas la vivencia anímica; es posible que considere tan ingenuo el pretender representar esa superioridad como lo era el que, entre los egipcios, se plasmaran las imágenes de los dioses en tamaño superior a las de los humanos.

ANTROPOMORFISMO. — Concepción del cosmos como existente humano. En Grecia, bajo el mito de Narciso, se expresa este sentimiento con la más elevada eficiencia. El hombre enamorado de su propia imagen ve cómo en el mundo todo se configura hacia la formación del dios-hombre, del universo-hombre. Cada poder, que en el animismo era sólo una obscura latencia, un fragmento indeferenciado, una posibilidad, una semilla de vida, en el antropomorfismo arde bajo la iluminación del fuego de Prometeo. Todo es Yo. Las montañas, los árboles, los cielos, las músicas, ya no son lo desconocido, ni el umbral de un vasto sueño que pide ser explicado, o que exige ritualmente sacrificios propiciatorios. Narciso se contempla amorosamente en el espejo del mundo y todo es un eco que responde a su mirada.

De esta concepción se desprende el idealismo. No sería factible contemplar el universo en función de las idealidades si no se tuviera la seguridad de que, en el fondo de todo, está sumergida la unidad original y precursora.

El hombre adquiere, por el antropomorfismo, la noción de que su situación en el cosmos es necesaria para que éste se piense a sí mismo. Él es el esencial entre todas las criaturas y, mediante el habla, debe asignar a cada cosa el puesto correspondiente en ese cuerpo inmenso e inefable. Nada tendría sentido si no pudiera ser referido al hombre; luego el hombre es la medida de todas las cosas. Así razona el antropomorfismo. En su oposición está la tendencia de disgregación que pudiéramos llamar atomista. Acaso, si el cosmos no es un hombre, el hombre es un cosmos; una reunión fortuita o intencionada de elementos dinámicos y materiales surgida del inconsciente universal. Así piensan, contemporáneamente, un Hartmann o un Theodore Dreisser.

APARIENCIALISMO. — En el momento de iniciar una acción artística, el pensamiento puede seguir múltiples direcciones que pueden clasificarse en dos grandes grupos: la de ceñirse, por el estilo imitativo, a las formas aparienciales, o la de sumirse en el adentramiento de la subjetividad, tendiendo, en general, a las abstracciones y a los esquemas.

El apariencialismo es el arte que no intenta sino captar los fenómenos en su manso estar, sin pretender intuir la razón de su presencia, ni el sentido que comportan, ni siquiera llegando a la síntesis de sus configuraciones. El apariencialismo es la raíz de

ABSTRACTISMO. Wassily Kandinsky, *Construcción ligera.* 1940.

todo estilo naturalista y presupone cierto hedonismo por parte de sus cultivadores. Es indudablemente la actitud mental que más adeptos reúne entre el público indocto, porque para juzgar sus creaciones, regidas por el solo principio imitativo, basta la capacidad visual y la más rudimentaria de las nociones del arte.

APRIORISMO. — Método del conocimiento que consiste en utilizar el razonamiento *a priori;* esto es, el que deduce los efectos de la causa, en lugar de ir en busca de ésta por el análisis de aquéllos. J. Hessen (°) señala que esta tendencia, en cuanto escuela filosófica, procura conciliar el racionalismo con el empirismo, pues mientras el primero cifra el conocimiento en la razón y el segundo en la experiencia, el apriorismo establece que, en el conocimiento, existen factores de naturaleza formal, formativa, que proceden de la razón y son los elementos *a priori* que posee la misma, mientras que los contenidos del conocer sí tienen origen experimental. El fundador de este sentido del apriorismo es Manuel Kant. En la fenomenología de Husserl este concepto se amplía, convirtiéndose los factores *a priori* en contenido intuitivo.

ARCADISMO. — Arcadismo es, en general, lo correspondiente a la temática predilecta de la segunda mitad del siglo XVI y siglo XVII; esto es, el gusto por los idilios y por el bucolismo aprendido de Teócrito y de Virgilio. El arcadismo es así un modo menor de arte por el cual la grandeza de las aspiraciones clasicistas del Renacimiento va a derivar paulatinamente en el neoclasicismo. Es a través de las experiencias de los siglos XVI y XVII que se llega a percibir la «imposibilidad del retorno». No hay vuelta a nada, sólo cabe elegir como modelo ideal lo que se nos aparece como más deseable, como más tristemente perdido para siempre. El arcadismo es una de las reacciones de este fracaso inmenso, como también lo es el marinismo y todas las formas conceptistas, que «sienten» la ausencia de todas las mitologías. En España, en Portugal, etc., se desciende de las atormentadas grandiosidades del clasicismo efímero, que produce a un Camoens, a la más trabajosa vocación de un Góngora y de ahí al decadentismo preciosista, que ya acepta plenamente la irremediable escisión del ideal antiguo.

Por su nostalgia, el arcadismo busca los parajes naturales «que no han cambiado» desde que Virgilio los citaba en sus *Geórgicas* y, en aquel escenario, pone sus personajes tan distanciados de todo naturalismo y de toda naturalidad. En Italia, el arcadismo es un movimiento mucho más concreto que se realiza

(°) *Teoría del Conocimiento.* Ed. Espasa Calpe.

ALEGORISMO. *Sirena.* De una umba del Dipylon, siglo IV a. C.

en torno a la figura de la reina Cristina de Suecia, hacia fines del siglo XVII. Se proponía volver a conducir la lírica a sus fuentes originarias, mediante la simplicidad de estilo, lejos del barroquismo inevitable. Carlo Calcaterra (*) ilustra el particular diciendo que «parece increíble que un Crescimbeni, un Gravina o Francisco di Lemene (1634-1704), Alessandro Guidi (1650-1712), etcétera, y los muchos gentileshombres que hacían versos, pudieran verdaderamente pensar en el reencuentro de una simplicidad bucólica». Añade que es preciso no olvidar que ese modo de arte «por confesión de los arcadistas, no era sino imagen de una íntima aspiración fantástica».

Uno de los importantes precedentes de este movimiento, que trascendió de Italia a casi todos los países de Europa, fué la novela pastoril *La Arcadia*, aparecida en el año 1502 y debida al escritor Jacobo de Sannazzaro. Las principales creaciones españolas de esta tónica son: *Los Siete Libros de Diana* (1559), de Jorge de Montemayor; *La Galatea* (1585), de Cervantes, y *La Arcadia* (1508), de Lope de Vega.

ARCAÍSMO. — Ante el arte de las épocas arcaicas se mantiene frecuentemente la opinión, excesivamente fácil, de atribuir la rigidez de las actitudes a una mera falta de preparación técnica y de tradición artística evidente. Se considera a los artistas arcaicos como principiantes que, tímidamente, apenas si se atreven a separarse de la vertical absoluta y que, con posterioridad, hacen un ideal de los deficientes resultados obtenidos por sus inmediatos antepasados, inaugurantes, por lo general, del gran arte de una raza o de un importante período histórico.

Esta creencia es incapaz de explicar el extraordinario fenómeno que, dentro del arte, representan los arcaísmos. Éstos comprenden casi siempre períodos de gran extensión, en los cuales no cabría esa falta de tradición ni tampoco la de técnica. Y con respecto a la idealización de esas formas preludiales, se ha comprobado que solamente puede hacerse en épocas más conscientes y en las que posteriores experiencias hayan dado a conocer el encanto de lo arcaico.

Durante el siglo V, en Grecia, se produjo un falso movimiento arcaizante, cuyas obras denotan falta de gracia — en el sentido más elevado del concepto — y dejan, por consiguiente, de interesar y de tener valor existencial. Tal vez sea Egipto el único país que ha logrado perpetuar el espíritu del arcaísmo a través de su larga historia e ir cediendo con más dulzura al influjo del manso naturalismo, que no consigue vencer la altivez arcaica hasta después de la intromisión siria — expresionista — de Tell

(*) *Dizionario delle Opere.* Bompiani.

Amarna, personalmente dirigida por el rey profeta Ikhunatón.

Además, no puede hablarse de primitivismo cuando se ha sobrepasado la obscuridad y se ha entrado en el terreno de la historia. La esencia del arcaísmo reside, más que en la dureza exterior de la figura o en la contención de sus gestos, en el resultado anímico, expresivo, que se consigue con los mismos. Nadie denominaría arcaicas a las figuras de Altamira, ni a las de Cogul, ni tampoco a las de El Hoggar ni, en fin, a cuantas manifestaciones del arte prehistórico han llegado a nosotros.

Naturalmente, la intención de tales obras es antiarcaica y es a la pureza de los estilos de contención, lo que la orgía prehistórica es a la disciplinada fuerza protohistórica. Después de largas y penosas emigraciones, en el tránsito de los clanes a los imperios, durante las guerras que inevitable y continuamente se producían — la *Ilíada* nos narra con exactitud el proceso — las fuerzas anímicas de la raza pasaban por un período de hondo recogimiento adolescente. Como presintiendo los enormes esfuerzos que la gestación del futuro — de su futuro — les encomendaba, mientras cimentaban sus leyes y organizaban sus instituciones políticas, sociales y militares, todo derroche de vitalidad les parecía demoníaco. Surgidos de un reciente animismo, nacían al mundo de los ideales. Conservaban el horror hacia un pasado no demasiado lejano (leyenda de los Atridas, de Jasón y Medea, etc.) y en la intensa y libre religiosidad que sentían encontraban las riendas para el dominio de sus solicitudes regresivas.

El arte, como expresión directa e inmediata de las vivencias humanas, individuales y colectivas, era la glorificación de ese éxtasis de contención. Se rehuía toda forma contorsionada, toda furia no latente. Al contemplar las esculturas arcaicas vemos que el hieratismo de las cabezas indica la violencia de las decisiones, la pesantez del «carácter» que había de llegar a lo sublime en la virtuosidad de un Atilio Régulo. La serenidad que se derrama, de arriba abajo, por toda la armonía de la estatuaria arcaica, impregna los amplios pechos, acaricia las breves cinturas y desciende por la esbeltez de las piernas, una de las cuales, simbólicamente, se adelanta, expresando con esa actitud de marcha el anhelo de ir hacia adelante.

El arcaísmo es un fenómeno cíclico. En cuanto la intrusión de una raza «nueva» se produce en la historia, se recae en lo arcaico. En determinadas obras célticas, en el arte que incorporaron los bárbaros al del Imperio Romano, en las obras cristianas de los primeros siglos, hasta el estilo románico, se advierte la huella inconfundible, dura e inefable, del arcaísmo.

Cuando un arte orilla, desde el arcaísmo, el amor humano, llega a los límites de la posibilidad creadora y deviene sublime. Tal es el secreto del frontón de Egina. Sin perder la profunda

religiosidad que concertaba, en el arcaísmo estricto, el destino de las creaciones, y sin haber llegado todavía a la decadencia del naturalismo — que es la ausencia del espíritu — ribera entre lo mágico y lo consciente, entre lo mítico y lo histórico, entre lo soñado y lo vivido, entre lo esperado y lo conseguido, el arte de tales períodos queda como hito último de las aspiraciones representativas humanas.

ARCANISMO. — Tendencia a cultivar los arcanos, los mundos de lo desconocido. (V. *Hermetismo.*)

ARISTOTELISMO. El aristotelismo es la doctrina de Aristóteles y, secundariamente, la influencia de ésta sobre el pensamiento universal, durante la baja Edad Media, por medio de Alberto Magno y de Santo Tomás de Aquino. En síntesis, la aportación trascendental de Aristóteles consiste en la subordinación de la idea a la cosa, o sea, en la creación de un verdadero realismo que utiliza la lógica como fundamento de un saber que empieza a ser científico y que, por ende, rechaza toda asimilación mística. Con ello, Aristóteles resulta el fundador del concepto occidental del pensamiento y de las relaciones entre el sujeto, los objetos, y las nociones necesarias para la organización de esta teoría en la que la forma aparece como valor intermedio entre lo interior y lo exterior, entre el caos potencial del espíritu y la claridad de lo real. Se comprende que, de una concepción tan objetiva, pudiera desprenderse la rama materialista que representa Averroes, en cuya filosofía acaban de cortarse los ligamentos que atan el pensamiento de Aristóteles a la tradición grecooriental, para llegar a unos resultados positivistas que en el tomismo desaparecen, al ser utilizado el esfuerzo aristotélico en una dirección completamente distinta, que cree en una trascendencia invertida, por decirlo así, la cual desciende al hombre desde Dios y, para cuya intelección, el aristotelismo sirve únicamente de instrumento, o sea, de metódica.

ARMONISMO. — El concepto de armonía viene usándose, en estética, como conveniente a la cualidad de lo equilibrado. No obstante, la estética se ha visto forzada repetidas veces a rehacer sus afirmaciones generalizadoras; ello ha sucedido precisamente en torno a la idea de que el arte debe en todo caso cumplir los requisitos dogmáticos de lo armónico. En música, en pintura, en poesía, obras genialmente ejecutadas han hecho saltar, vulnerándolos, todos los preceptos más o menos convencionales sobre los que se apoyaba la ley armónica.

La cuestión se reduce a ésta: ¿Es necesario que el arte sea solamente la expresión sublimada de los sueños de la humani-

dad... o la representación de sus cualidades activas e idealistas? Evidentemente, no. Si alguna misión tiene que llenar el arte es expresar al hombre, al hombre íntegro, total, residente en la tierra, víctima de contrapuestas tendencias que lo mueven y que son por él movidas. Sentimos que si sólo conociéramos el Apolo Sauróctonos, la Afrodita Cirenaica, ignorando al Gudea de Lagash, al Pantócrator de los ábsides románicos, a la Dama de Ibiza, etc., nos hallaríamos sin una dimensión humana que es precisamente aquella en la que falta la armonía y hacia la cual, en determinados momentos del movimiento cultural, nos sentimos invenciblemente atraídos.

Los «elementos insubstituíbles»: los ejes de toda composición artística, no presuponen, por el hecho de existir, la felicidad de su esencia, ni la de sus relaciones. Por tal motivo tienen perfecta razón de ser muchas obras que son la concreción de la disarmonía, pero...

Lo que verdaderamente les es preciso para manifestarse como auténticas es la fidelidad a los principios de los cuales han surgido; esto es, la «cohesión», o correspondencia esencial de todos sus componentes.

En un sentido estrictamente musical, se denomina armonismo a la tendencia de trasladar a la armonía; o sea, al acorde, la substantividad de la expresión sonora. Armonía existe siempre que dos o más sonidos se producen simultáneamente, pero, precisando más el concepto, tan sólo se considera como armónico lo que da una audición vertical, por oposición a lo contrapuntístico que conforma la yuxtaposición de sonoridades horizontales, por la combinación isócrona de varias melodías, todas ellas con interés emotivo.

De los tres elementos que constituyen la música: ritmo, melodía y armonía, es este último el que más tardíamente ha alcanzado su madurez. Algunos historiadores de la música, entre ellos Curt Sachs, afirman que en la antigüedad fué absolutamente desconocido el procedimiento armónico, por repugnar a aquella sensibilidad toda sonoridad no unisonal. Sin embargo, hay ciertos pasajes de Séneca de los cuales se desprende que en Roma existían conjuntos instrumentales que tocaban una especie de polifonía bárbara, probablemente no desemejante a las de los actuales pueblos primitivos.

En el plano de la historia de la música, el armonismo, o prioridad de la armonía, empieza con la evolución de la armonía puramente funcional — esto es, sometida al canto superior — hacia la armonía expresiva. Fué Ricardo Wagner, quien, con el constante empleo de los acordes de séptima, de la enharmonía, etcétera, abrió los horizontes que habían de ensanchar aún más Debussy con sus series de novenas y sus pasajes casi amelódicos,

y Alexander Skrjabin, con su acorde místico, verdadera semilla de la que nace toda la obra, con sus motivos y su tonalidad.

El armonismo es el procedimiento para expresar la complejidad esencial de los estados de los que emana la música. En esta tendencia son, en la actualidad, muy interesantes los hallazgos del francés Messiaen.

ARQUEOLOGISMO. — El arqueologismo es la valoración de los productos artísticos que se hallan fuera del «paisaje vital» de un momento dado. La «emoción arqueológica» consiste, pues, en el agregado del misterio temporal a la cosa exhumada que, sin esa condición de lejanía y de resurrección, carecería de interés y de valor intrínsecamente arqueológico. Fué en Italia, desde los tiempos de León Battista Alberti (1404-1472) y confundiéndose con las raíces del Renacimiento, que se inició el movimiento que comentamos. A través de varios siglos, sucesivamente alimentado por la atención de muchas generaciones, el arte antiguo siguió siendo el modelo ideal del realizado, no ya en Italia, sino en todos los países de Europa, más o menos sumidos en la corriente renacentista. La época de los viajes arqueológicos se considera iniciada por Nicolás-Claude de Fabri (1580-1637). Durante los siglos XVI y XVII continuó incrementándose el interés por estas cuestiones y bibliográficamente se llega a la importancia de una obra como *La Antigüedad explicada y representada en figuras,* que se acababa de editar en 1757. La fundación, veinte años antes de esa fecha, del *Museum Etruscum*, las colecciones de grabados de Piranesi (1720-1778), el doctrinarismo de Winckelmann, etc., son otros tantos hitos de la tendencia arqueologista.

Posteriormente, y como consecuencia de los importantes hallazgos realizados en Oriente Medio, Egipto, Creta, Etruria, etc., se promovió, desde los últimos decenios del siglo pasado, otro movimiento de profunda valoración no ya de las bellezas plásticas exhumadas, sino también de las formas de vida, y del lirismo de los pueblos desaparecidos. Desde «Salambó», de Flaubert, hasta «El Ramo de Oro», de Frazer, pasando por Michelet, Pierre Louys, Gabrielle D Annunzio, etc., puede trazarse una línea que señala los momentos culminantes de esa pasión hacia lo muerto, pasión que, en música, tiene su cima insuperable en «Consagración de la Primavera», de Igor Strawinsky.

El arqueologismo, o la atención hacia lo destruído por el tiempo, tiene filosóficamente una base de indiscutible importancia, porque si hemos de considerar como deshecho todo lo que fué producido en los lejanos milenios, potencialmente nosotros somos asimismo el deshecho del futuro. Por el contrario, la única salvación que puede intentar el hombre, sobre la tierra, de las cosas de la tierra, se realiza con la conservación viviente de las

obras pasadas, lo cual conduce a una superación de la temporalidad.

De este modo, sintiéndose solidario del creador de las esculturas sumerias, del músico babilonio y de su escala pentatónica, del poeta que cantó la muerte de Tammuz, el hombre actual puede, virtualmente, sentirse superior a su destino de deleznabilidad. Este es, a nuestro entender, el verdadero significado de lo histórico, no las consideraciones didácticas, ni siquiera la contemplación cinematográfica de sus procesos.

En Pintura, son los maestros italianos contemporáneos quienes han producido obras más interesantes en esta dimensión.

El sentimiento de continuidad o, mejor, de coexistencia con el pasado, ha sido en todos los tiempos tónica del arte italiano, pero en el siglo XX es cuando, gracias a los esfuerzos de un Campigli, o de un Chirico, tal predilección se torna hecho de consciencia, sistematizado y plenamente eficaz.

Campigli ha llevado el decorativismo ingenuo y dulce de sus composiciones hasta extremos sorprendentes y maravillosos. Su gama de tonalidades terrosas, de suaves amarillos, malvas, rosas y grises, ha servido con exactitud a la intención de sus obras, cuya temática es una extensa y hierática iconografía femenina. Consigue una emotiva síntesis supratemporal, con un suave quietismo de terracota arcaica.

Pero, indudablemente, la máxima figura representativa de esa tendencia es Giorgio de Chirico. Nacido en Grecia (1888), residente en París, Roma, Florencia, posesor de las más altas cualidades técnicas, conocedor perfecto y reviviscente del barroco italiano, Chirico ha utilizado todos los procedimientos y ha sojuzgado todas las fuerzas estilísticas, poniendo su arte al servicio de una inspiración ardiente, inquietante.

Como Picasso — aun cuando con menos valor de universalidad — ha atravesado en su evolución por distintos períodos, bastante diferentes entre sí, pero unidos todos ellos por la medula de esa inspiración aludida, en acción constante y obsesiva. Por sus versiones oníricas, por sus cuadros alucinantes, ricos, y difíciles, Chirico entronca con el surrealismo, si bien sometiéndolo a esa dirección nacional y arqueológica que especifica su temática hecha — dejando aparte su período «metafísico» — de gladiadores, columnas, caballos, frontones y hombres traspasados, injertados de ruinas.

ARTIFICIALISMO. — Artificial es lo instrumental; esto es, lo humano. El artificialismo es el cultivo sistemático de los aspectos más exteriores de lo artificial. Lo artificial pertenece al mundo pero no a la naturaleza. Insistimos sobre el hecho de que la evolución histórica humana demuestra que el hombre vivía

en lo natural en un estado de insatisfacción constante que le llevó a buscar el alivio de lo artificial, como emanación de su espíritu que se hallaba en precisión de objetivar sus presentimientos cósmicos, extraños a la vida paradisíaca o animal del naturalismo primigenio.

El artificialismo puede caer en el vicio de extirpar ese mismo origen humano de su razón de ser, exagerando sus perfiles y alejándose de su función instrumental.

ASCETISMO. — Dentro del mismo significado etimológico del concepto se halla ya su capacidad para significar lo que, desde el cristianismo, ha venido a expresar; esto es, la técnica espiritual del desprendimiento del mundo de los objetos, no sólo físicos, para mejor atender a las revelaciones del mundo interior. Es a ello que Buda alude cuando dice: «Aquel día determiné llevar a cabo la *Gran separación*». Esta difícil escisión que segrega al ser-en-el-mundo de todo el conjunto de las contingencias, para entregarlo a la pura armonía de sus hechos espirituales es, posiblemente, la más alta indicación sobre las potestades superiores del hombre. A propósito de Kungtsé, Wilhelm escribe: «El sabio ha de renunciar de una vez para siempre al mundo y retirarse a la obscuridad. Vive como un labriego, como un ermitaño o como un excéntrico, una vida de apartamiento; comulga con la naturaleza y experimenta así el gran despertar y la gran quietud». Tal capacidad de entrega a la vocación se manifiesta de modo extraordinario en el discípulo predilecto de Kungtsé (Confucio), llamado Yän Hui. Pero estas manifestaciones del sentimiento místico llegan a su culminación en los ascetas españoles.

Explica San Juan de la Cruz, en sus *Avisos y Sentencias espirituales*, el modo de esta conducta necesaria para alcanzar la iluminación. Y dice, por medio de una parábola perfecta: «Las condiciones del pájaro solitario son cinco. La primera, que se va a lo más alto; la segunda, que no sufre compañía, aunque sea de su naturaleza; la tercera, que pone el pico al aire; la cuarta, que no tiene color determinado; la quinta, que canta suavemente; las cuales ha de tener el alma contemplativa. Que se ha de subir sobre las cosas transitorias, no haciendo más caso de ellas que si no fuesen, y ha de ser tan amiga de la soledad y silencio, que no sufra compañía ninguna de otra criatura; ha de poner el pico al aire del Espíritu Santo, correspondiendo a sus inspiraciones y deseos, para que, haciéndolo así, se haga más digna de su compañía; no ha de tener determinado color, no teniendo determinación en ninguna cosa sino en lo que es más voluntad de Dios; ha de cantar suavemente en la contemplación y amor de Dios».

ATECTONICISMO. — Tendencia a hacer prevalecer los elementos de generalización y de movimiento, sobre los de particularidad y de orden. Es atectónica toda composición pictórica en la cual los juegos de luz y sombra predominen sobre los planos.

ATEMATISMO. — Tendencia que conduce a la supresión del tema por la supervaloración de lo técnico; esto es, de la emoción, del color, de la forma, de la línea. Un extraordinario lirismo puede derivar hacia ese estadio, porque al hacerse patente, con su violencia infinita, el amor creador, se produce una a modo de devoración del motivo de ese amor o, mejor, de su pretexto terrestre. El artista se da cuenta de que el origen de su necesidad concreta creadora no estaba en el tema o modelo sino que «pasaba a través de él».

En música, se han posibilitado las formas atemáticas como consecuencia del expresionismo atonal de Schönberg y de Webern. En las más ardientes páginas de estos compositores, el «tema» desaparece en medio de la corriente sonora. En los últimos poemas sinfónicos de Skrjabin sucede parecidamente. Es una suerte de puntillismo musical llameante del cual sólo emerge el inmenso lirismo del conjunto.

Característico del atematismo es que, tanto como desaparición física del tema, pueda producirse su calcinación moral, su hundimiento en un término de lejanía sin consideración ante el derroche de la energía puramente dinámica.

Contemporáneamente, este movimiento estético se ha mecanizado al convertirse en un procedimiento al uso, en una fórmula que substituye la cristalización motívica por una inquietante continuidad de sonoridades emotivas.

En poesía, la tendencia de la «poesía pura» ha procurado algo no desemejante. En ella, el motivo debe o no existir o quedar relegado a la situación de referencia. Toda la importancia del poema debe precisamente medirse por su capacidad de hacer olvidar esa referencia para sumir a su lector en el espacio de lo estrictamente poético; esto es, de lo lírico por sí y para sí.

ATOMISMO. — Teoría del universo como conjunción gratuita de elementos o partículas, que se opone a una concepción totalizadora.

ATONALISMO. — El atonalismo es el estilo musical procedente de la exasperación del cromatismo. Integra en sí dos condiciones primordiales. La primera, de la que recibe su nombre, es la ruptura de ese equilibrio de fuerzas que denominamos tonalidad, a la cual podemos concebir como un espacio arquitecturado

por unos soportes fundamentales, que son los grados tonales. La segunda, es el disonantismo a ultranza. En consecuencia, definiremos el atonalismo como el sistema fundado sobre relaciones básicas disonantes que, generando acordes complejos, irradia la inquietud producida por las múltiples resoluciones rítmico-armónicas que podrían producirse. La cromatización verdadera del bajo — es preciso, al analizar, distinguirla con claridad de la aparente, creada por la introducción de notas de paso — conduce al dodecafonismo; esto es, a la estructuración de una escala de doce sonidos temperados y origen de toda una técnica.

De ahí se deduce la incapacidad del atonalismo para modular, lo que empobrece sus horizontes, y lo dirige hacia contexturas apretadas, breves, cargadas de intención homogénea. Por contra, sus horizontes interiores se ensanchan en la medida de su «expresionismo» por la indefinida variedad acordal que en este sistema puede darse.

Series de séptimas encadenadas no pueden explicarse tonalmente. Por ello, desde los orígenes de la armonía y del contrapunto, aun en sus formas más simples, empezó a producirse el fenómeno atonal, si bien con el carácter de excepción resultante de esa necesidad de que se produjeran ciertos enlaces disonantes. El erudito musicólogo Santiago Kastner establece la evolución del atonalismo a partir del 1300. Dice que en plena época de formación de la «Ars nova» «hallamos a Marchetto de Padua cimentando las bases teóricas del cromatismo, introduciéndolo al propio tiempo en sus composiciones». Cita las figuras más importantes que, a lo largo de la Historia de la música, fueron sistematizando el uso de la disonancia, «apto para minar el sólido edificio del diatonismo», mencionando a los siguientes: Willaert, Cipriano de Rore, Nicola Vicentino, Gesualdo de Venosa, Monteverdi, Bull, Ferrabos, Della Ciaja, Purcell, Rameau, Bach, Scarlatti, Rosengrave, Jomelli, Haydn, Schubert, Spohr, Chopin, Listz, Wagner, Bruckner, Hugo Wolf, César Franck, Fauré, Max Reger, Diepenbroek, hasta llegar a Skrjabin, Janàcek, Schönberg, Bartok, Berg, Webern, etc.

Después, relata las sucesivas formulaciones teóricas que señalan el avance hacia la absoluta libertad armónica, las cuales se establecieron paralelamente al movimiento de disolución, debido a Claude Debussy y a su técnica impresionista (V. Impresionismo). Skuhersky formuló el principio de que: «Cada acorde de tres sonidos es posible en cada grado de cada tonalidad». Su discípulo Stecker, dijo: «Cada acorde de cuatro sonidos puede ser encadenado con otro acorde de cuatro sonidos de cualquier tonalidad o su modulación preparatoria.» Vitezclav Novak amplió todavía el axioma de Stecker, diciendo que: «No tan sólo cada acorde de tres o de cuatro sonidos, sino también cada acorde de cinco

o seis sonidos puede ser ligado directamente con cada acorde de tres, cuatro, cinco o seis sonidos de cualquier tonalidad, sin previa modulación.» Janàcek, por su parte, estableció que: «Cualquier acorde de tres sonidos puede ser encadenado con otro; mejor dicho, el acorde de tres sonidos puede ser relacionado con todos los intervalos y sus combinaciones. Todos los acordes pueden ser relacionados con todos los acordes». Finalmente, sentenció Aloys Haba: «Cada sonido puede ser relacionado con cualquier sonido de cualquier sistema tonal. Cada acorde de dos o más sonidos puede ser relacionado con todos los acordes de dos o más sonidos de cualquier sistema tonal».

Esta progresiva desorganización de los principios que había logrado darse a sí misma la ciencia musical, como resultado de las obras del período diatónico-tonal, que culmina en Beethoven, debía ser, de algún modo, compensada, para no caer en la absoluta anarquía sonora. La palabra «atonal» ya indica la vocación de abismo, de obscuridad, de «noche del alma» que dirige a este arte, capacitado como pocos para la expresión de lo subjetivo y de su angustia existencial.

El compositor vienés, de origen israelita, Arnold Schönberg, procedente en la tendencia y el estilo del wagnerismo más ortodoxo y del subjetivismo post-romántico de Gustav Mahler, como puede apreciarse en su *Verklärte Nacht* (1899) y en sus gigantescos *Guerre-Lieder* (1900) fué el descubridor y el principal teórico del movimiento atonal. A partir de sus *Tres piezas para piano, Op. 11* (1909), corroboradas en las *Seis pequeñas piezas, Op. 19,* para el mismo instrumento, su técnica se independiza totalmente de las de sus antecesores mencionados. Los elementos sonoros que, hasta su obra de 1909, permanecían sometidos a una tonalidad más o menos explícita, se hallan desde entonces en insurrección de perpetua disonancia. La expresión inherente a las líneas melódicas, a los contrapuntos y a las armonías, deviene expresionista. Negativamente, queda creado un sistema que, por oposición al tonal, debe evitar de continuo la recaída en éste. El solo principio que resta como valedero es el de la cohesión, el cual, en el fondo, es el único legítimo para toda obra y para todo estilo. Merced a esa cohesión, a ese organicismo, una vez sentado el precedente acústico de la disonancia inicial y de sus inmediatos enlaces, libres de la función tonal, el oído sigue exigiendo la continuidad de esa situación, de esa conducta sonora. Schönberg compuso dos interesantes obras para teatro: *Erwartung* y *Die glückliche Hand,* sobre argumentos simbolistas del momento literario y poético alemán, sometido a la influencia de Stefan George. Posteriormente, con su *Pierrot Lunaire, Op. 21,* creó una obra ejemplar en el tratamiento conjunto de las voces y de los instrumentos. La técnica de los doce sonidos se fué estructurando a lo largo de

sus obras siguientes, pero hasta la composición de la *Jakobsleiter*, entre 1914 y 1915, según cuenta el propio Schönberg, no quedaron establecidos los principales puntos de su teoría.

Adolfo Salazar (*) traslada la exposición de Erwin Stein, en la cual quedan programatizadas las condiciones del nuevo orden musical centroeuropeo, según la estructura siguiente:

Los doce semitonos de la escala atonal deben ser distribuídos en una sucesión establecida por el compositor, pero esta continuidad de intervalos ha de ser respetada en el decurso de toda la obra, bajo las formas melódicas, armónicas, o contrapuntísticas que hayan de ir apareciendo, bien en su serie completa — denominada en alemán *Grundgestalt* — o fragmentariamente, considerándose asimismo válidas las inversiones o las lecturas al revés, según lo que los músicos de la Edad Media llamaban «cancrizans».

Alban Berg, Anton von Webern, y Ernest Krenek, han sido los continuadores de la obra schoenbergiana, dentro de la cual han desarrollado sus distintas personalidades. Ofrecen especial importancia las composiciones del primero, nacido en Viena (1885-1935), las cuales, contrastando con el aspecto retórico del atonalismo de Krenek, y con el «puntillista» de Webern, aparecen como las más verdaderas, las más líricas y profundas que la música centroeuropea ha producido.

Por considerarla de indudable valor documental, transcribimos una crítica de Otto Mayer sobre Berg, en la que dice «que, por primera vez se ha sabido explotar de un modo convincente, con medios puramente musicales, ciertos dominios del alma y determinadas sensaciones interiores que parecen reservadas al hombre hipersensible y atormentado de hoy. El ambiente espiritual de su ciudad natal, el desequilibrio constante de este rincón de Europa, han influído notablemente en la formación de su espiritualidad musical. Durante toda su vida, Berg se mantuvo recogido en sí mismo, encontrando, en la tragedia de su propia alma, toda la miseria de la criatura humana. En sus dos obras más impresionantes, la ópera *Wozzek* y la *Suite lírica*, para cuarteto de cuerda, hay acentos de desmoronamiento y de exaltación que llegan directamente al corazón».

He aquí expuesta de un modo perfecto la «condición interior» del atonalismo. Las frases de Mayer no son muy diferentes de las que podrían referirse a un Kafka, o de las que el Dr. Wartmann, Conservador del Museo de Zurich, ha consagrado al arte de Oscar Kokoschka, el pintor expresionista, pues atonalismo no significa sino la versión musical del fenómeno general artístico del expresionismo.

Arnold Schönberg mismo alternó, desde 1907, la práctica de

(*) *Síntesis de la Historia de la Música.* Ed. Pleamar.

la música con la de la pintura, para «aclarar» — según sus propias palabras — la dirección de sus intenciones estéticas. Publicó también un importante *Tratado de Armonía,* en el que bosqueja los prolegómenos de la armonía no funcional. La influencia de su sistema se ha extendido por Europa y América, existiendo en Estados Unidos y Francia grupos practicantes del atonalismo. En España, ha sido probablemente en Barcelona, delatando el entronque germánico de la cultura catalana, donde la técnica de los doce tonos ha despertado mayor interés. Muestra valiosa de ello son las obras de Robert Gerhard, Ernest Xancó y José Cercós.

AUTENTICISMO. — Entre otras verdades de valor considerable, la metodología fundamental que es la filosofía existencialista de Heidegger, ha aportado la del concepto «auténtico». La autenticidad es el vivir en el verdadero sentido de la existencia, el cual imbrica la nada como uno de sus factores constitutivos. Este vivir implica un entregarse totalmente en cada acto, en cada momento de la temporalidad; de ahí deriva una estética que, primordialmente, debe decidir sobre la autenticidad de cada acción del arte.

No hay arte si no hay vivencia auténtica. Este concepto axiomático no debe ser confundido con el lugar común de la «sinceridad» de un artista. Mintiendo se puede ser auténtico, e inauténtico diciendo la verdad o, mejor dicho, una verdad.

La sinceridad es así un elemento ético que tiene interés tan sólo para el propio creador. El sujeto pasivo del arte, el espectador, tiene que atender a la eficiencia y no a la sinceridad, y esto es así porque, en última instancia, es dificilísimo dilucidar cuándo ha existido sinceridad o cuándo no la ha habido, porque el hombre es un ser contradictorio. En cambio, todo gozador de una sinfonía, de un poema, puede sentir instantáneamente si esa obra «le sirve de algo» o «para algo».

Únicamente por esa vía de la comunión emocional puede entrarse en la trama de la autenticidad de una creación. Tanto mayor será esa autenticidad — esto es, esa capacidad para la eficiencia — cuanta mayor irradiación, en profundidad, alcance la utilidad espiritual de la cosa creada.

AUTOMATISMO. — Desde el clasicismo, la actividad creadora ha seguido un proceso de constante adentramiento hacia las estructuras más hondas de la personalidad. Así ha resultado que después de la victoria de la «inspiración» sobre las construcciones erigidas siguiendo las leyes de la retórica oficial, ha llegado un momento en que lo inspirado no basta para satisfacer el anhelo creacional. A través de diversas tentativas dirigidas hacia lo «es-

pontáneo» o hacia las regiones desveladas por la sensibilidad, se fué precisando un nuevo recurso del pensamiento. Se trataba del «automatismo».

Por automática se tiene toda acción no prevista conscientemente por la inteligencia, ni preparada por la estética o la moral. Automáticos son los sueños que, sin intervención alguna de la voluntad ni de la consciencia como censora del pensar, proceden por asociaciones de imágenes con hondo poder emotivo. Automáticos son también los actos imprevisibles, cometidos con ocasión de fuertes excitantes exteriores.

El acto automático procede directamente del subconsciente y, como perteneciente al estadio prelógico del ánimo, tiende a manifestarse por libres encadenamientos de palabras o de metáforas directas. El surrealismo extrajo de los considerables hallazgos del dadaísmo esta faceta de la creación. En sus primeros manifiestos hacía gravitar casi por entero sobre el automatismo su capacidad de renovar los ángulos de la poesía y del arte. En el libro editado con ocasión de la Exposición Universal Surrealista, de París, 1947, y bajo el título de *Arena nocturna,* el grupo rumano, en el que firman colectivamente: Gherasim Luca, Gellu Namm, Paul Paun, Virgil Teodorescou, y Trost, ha compuesto la siguiente «Descripción sobreautomática de 16 objetos encontrados en la arena nocturna»: «La brisa insaciable lentamente atravesada por gotas corrosivas. La respiración angustiada doblándose, triplicándose y quedando ciega en las condiciones olvidadas. Sombra llevada por los ojos flotando sobre los cercos de esa esfera... Inmenso cristal, impulsivamente perfumado, sobre el rostro de una pluma... Rayos de obscuridad suspendidos sobre la simplicidad de las pequeñas dimensiones. Nieve adherente, inútilmente coloreada por el viento... Aparición de una cabellera alucinada, absolutamente desconocida» y otras expresiones semejantes.

Hay, evidentemente, en estas frases llenas de misterio, una especie de cosmogonía. Para el creador automatista, el mundo que desvela «no es el mundo exterior» contra el cual, seguramente, tiene demasiados resentimientos. Las imágenes de este nuevo cosmos se originan en la obscuridad nocturna del pensamiento y son materializaciones de la vibración anímica. Se nota, por lo mismo, en ellas, una marcada tendencia hacia lo obsesionante. La escritura automática, cuando se realiza con absoluta verdad, conduce al asombroso universo del abismo que se encierra en todo ser humano, sea o no artista. Por surgir de un plano situado en los confines del «yo colectivo» se produce el hecho de que forja un estilo de extraordinaria unidad, universalista, como puede comprobarse reuniendo ejemplos y casuística.

El «tono» automático es idéntico en el inglés, que en el francés, el español, o hasta el indígena africano. Los textos más puros

que en él se han producido son probablemente los de Antonin Artaud, en prosa, o los que constituyen versos amétricos, en Paul Eluard.

AUTOMATISMO GRÁFICO. —Junto al automatismo literario y poético (verbal o escrito), los surrealistas preconizaron, como técnicas esenciales, diversos modos de obtener obras de arte espacial. No sólo la pintura de sueños o fantasías alucinatorias, no sólo la confabulación de elementos tomados de la realidad, sino también interesaba la creación espontánea profunda, de la mano en libertad, A los diseños obtenidos por ese movimiento dieron la denominación de «automatismo gráfico». Incluye caligrafismo desordenado, melodías visuales, figuras muy deformadas o esquematizadas, pero sobre todo ornamentalismo rítmico y semiabstracto. No sólo en lo lineal puede ejecutarse el automatismo psíquico gráfico. También el color, la mancha, lo superficial pueden aplicarse sin preconcebidas intenciones figurativas o estéticas, como lo prueba muy particularmente el actual grupo de pintores del *tachismo* (V). Por otro lado, no dejan de estar en conexión con el automatismo gráfico, los procedimientos diversos, como: *collage*, *frottage*, calcomanía, *fumage*, etc. En todos ellos se buscan configuraciones debidas al azar, afloraciones del inconsciente comprensibles sólo por análisis simbólico espacial, gráfico y formal.

B

BANALISMO. — No debe confundirse el arte con la temática. Por consiguiente, no se produce arte banal cuando se escoge como motivo un tema sin trascendencia, sino cuando el proceso creador, integrado por la técnica y la inspiración, resulta insuficiente.

En la poesía castellana de la época comprendida entre las dos guerras hay un constante y voluntario cultivo de una motívica neopopular, derivada de Gil Vicente. Así Alberti, García Lorca, y otros, escriben frecuentemente en un tono decididamente intrascendental, pero que, sin embargo, es absolutamente opuesto a lo banal.

Esto es así por cuanto el arte no alcanza su entidad por una programatización previa ni por una adhesión a determinados principios, declarados públicamente como importantes o trascendentes, sino que logra su valor, su crecimiento, por la calidad y la fuerza del movimiento creacional que empuja, hasta su conjugación, los elementos constitutivos, bien sean exteriores u objetivos o subjetivos, sin tener en cuenta otra circunstancia que ese poder de existencializar una vivencia mental elaborada.

Ahora bien, no deja de ser evidente que, supuestas la autenticidad, la técnica, etc., el resultado será tanto más importante cuanto más elevado sea el motivo origen de la obra. Una de las pequeñas piezas de Rameau, con todo y ser una obra maestra, nos parece de orden inferior, al compararla, por ejemplo, con el «Prometheo», de Skrjabin o con un «Preludio», de Bach.

BARBARISMO. — Sinónimo de primitivismo. Denominación dada por Leo Frobenius, en su obra *La Cultura como ser viviente*, al estadio cultural inferior. En él la genialidad del paideuma — o cultura viviente — «está distribuída entre todos los miembros del sentido popular, y en este sentido reina una enorme uniformidad del estilo. Si se observa poesía y artes industriales de estos períodos se manifiesta una homogeneidad enorme, a pesar de la variabilidad extraordinaria de formas. Cada paso en el comportamiento del individuo corresponde al de los demás».

ARCAÍSMO. *Terracota íberofenicia de Ibiza.*

ARQUEOLOGISMO. Giorgio de Chirico.
La incertidumbre del poeta. 1913.

Como se deduce de lo transcrito, el estadio bárbaro no conoce el alma individual, en lo que ésta tiene de valor de síntesis y de reacción genial. «Construye con los fundamentos de la vida psíquica en general los contornos de una cultura, en pocos rasgos claros y significativos».

De este primitivismo total, se pasa al período llamado por Frobenius «de configuración», en el cual la estructuración del orden de la vivencia del mundo es dirigida y realizada por individuos geniales, con aparición de las formas superiores de arte y organización del recuerdo (Historia).

BARROQUISMO. — Tendencia que, en el decurso de la evolución del arte, produce la constante del barroco. Dada nuestra concepción de la existencia, por la cual ésta sería una continua transfiguración de apariciones, un «crecimiento», según vocablo del P. Gratry, desde las profundidades de lo desconocido, del inconsciente universal, hacia un estado en el que todo se configure en luz; esa luz que en la mitología fenicia era asimilada a la inteligencia inmensa, el barroco significaría la decantación del anhelo de consunción, la prisa por lo llameante, por lo final.

En la existencia, y en el arte, que es su supraestructura — el mundo en el que el hombre quiere ser, por encima del mundo en el cual es — todo se produce por una lucha, por un amor, entre los principios enemigos y mutuamente exigentes del espíritu y de lo material. Por ello, todas las actividades, todas las conductas, del hombre sobre la tierra proceden en esa interferencia, despertando fuerzas que puestas en movimiento adquieren sus leyes propias con arreglo a las cuales han de ser juzgadas.

De este modo, el barroco es un estado de la conducta de la materia artística o, si se quiere en un sentido más general, de la cultura viviente. Siendo, como hemos dicho anteriormente, dos los principios entre los cuales este proceso se realiza, su manifestación es la de un producirse con norma cíclica; la de un pasar por una forma para llegar a su contraria. Si juventud equivale a idealismo arcaico, vejez nostálgica será la condición de lo barroco. De ahí su contorsionismo furioso, su ademán de despedida, su dramática teatralidad, de castillo de fuegos artificiales con que finaliza todo un gran período de la vida de la materia artística. Más allá del barroco no hay sino abismo, cesura, y caída en un nuevo primitivismo, que es el alba de otro proceso con sus motivaciones y sus significados propios. La saturación de «vivirse a sí misma» que ha tenido la materia en el estadio antebarroco, se colma súbitamente en éste, y se expresa por las formas más angustiosas — Lacoonte, flamígeras, Greco — o por los anhelos ultramundanos, paradisíacos, más urgentes. En el barroco hacen su aparición lo maravilloso y lo regresivo; en su movimiento agó-

nico hay una duda entre el retroceso hacia la barbarie y la inmersión en un especial idealismo emanado por la misma materia, como última segregación de sus posibilidades cósmicas, que quieren abrirse paso, a través de sí, hacia lo sonoro; hacia las invisibles hogueras de la música.

Por ello, es el arte musical barroco por naturaleza y así se explica que, sólo al acaecer en los siglos XVII y XVIII el más profundo de los procesos barrocos que la historia ha conocido, pudiera la música alcanzar, casi repentinamente, el más alto desarrollo, pasando de ser una forma de creación sentida como inferior a convertirse en el modelo y el ideal de todas las artes.

En el barroco todas las formas adquieren un valor de agitado conjunto, de precipitación panteísta. El ritmo que las unifica no permite que nada en ellas permanezca indiferente.

Se ha identificado el barroco con el espíritu nórdico, por oposición al clasicismo, de filiación latina. En nuestro concepto, consideramos que esta afirmación entraña el peligro de un grave confusionismo. Creemos que el barroco es un estadio temporal, antes que espacial, del arte. Rembrandt tiene su réplica en Tintoretto. Rubens en El Greco.

Las épocas barrocas de mayor importancia han sido: la alejandrina, la gótica flamígera, la barroca propiamente dicha, y el rococó. Después de la reacción linealista del romanticismo, a fines del siglo XIX, volvió el barroquismo a adueñarse de las formas; su última y más importante actividad es posiblemente el surrealismo, lleno todavía de futuro.

El barroco tiene en el Barockmuseum, de Viena, sus más significativas obras en escultura y decoración. Iniciado, arquitectónicamente, por los italianos Bernini y Borromini, se extendió hacia el centro de Europa, constituyendo, en la segunda mitad del siglo XVIII, el movimiento rococó, que produjo en Centroeuropa creaciones tan considerables como los Palacios Kinsky y Belvedere, en Viena, el castillo de Wurzburgo, por Baltasar Neumann, y el Palacio de Federico el Grande, en Postdam.

BIDIMENSIONALISMO. — El bidimensionalismo condena categóricamente, como falsa, la aparición de la tercera dimensión en la pintura, por virtud de la perspectiva. Rechaza, por consiguiente, de un modo implícito cuanto el arte lleva en su esencia de «representación», lo cual pone a esta teoría en una comprometida situación frente a la estética y sus generalizaciones universalmente aceptadas. La definición que se desprende de los estudios de Meumann: «Arte es expresión representada» constituiría, para el bidimensionalismo, un flagrante error. Su puritanismo materialista le induce directamente a una regresión hacia el aspecto puramente estructural de los primitivismos.

Bajarlia dice que «la integración de los valores plásticos en la estructura natural de una superficie que si tiene dos dimensiones no puede menospreciarse con una tercera creando cierta ilusión de profundidad que no existe. Esta tercera dimensión vendría a ser, en el estado actual de la pintura, el elemento discursivo, literario, ajeno a las relaciones de color y al campo en el que ellas se manifiestan. O, en otros términos, la tridimensionalidad sería la retórica en pintura; lo antiartístico».

En una época tan profundamente inventiva, que ha establecido, ante todo, la libertad creacional, como una de las fundamentales humanas, no puede ser más inadecuada una afirmación como la precedente. Si el bidimensionalismo puede aceptarse es en función de la capacidad de hallazgo y de renovación que, en Della Francesca, Paolo Uccello, etc., dió lugar a la perspectiva. Lo retórico no es forzosamente lo antiartístico, y menos aún lo discursivo. Precisamente la fenomenología de Heidegger acaba de establecer (1920) que la «discursividad» es uno de los caracteres fundamentales del existente humano. Por lo mismo, aun en el supuesto de que la tercera dimensión representara un camino, una evasión hacia la temporalidad discursiva, constituyendo a la vez una organización teatralizada de lo real, cuya idea no sólo no está en desacuerdo con la esencia del arte, sino que responde a ella por entero, su intromisión sería valedera.

La Psicología de la Forma, de Kurt Köhler y Wolfgang Kofka, analizando las condiciones intrínsecas de la forma, ha demostrado que la percepción de la profundidad y la del relieve son tan espontáneas como la del color o la de la masa, en cuanto determinadas construcciones lineales se organizan. Los experimentos de Kopfermann sobre figuras geométricas prueban, por la evidencia de la visión, que algunas de ellas son vistas como planas, mientras que otras se perciben automáticamente con tres dimensiones. El motivo de esto es puramente estético, es estética primordial, porque las figuras que aparecen como profundas proceden así por «mejorar» ante la concepción de la mirada, en el acto psicofísico del ver. Esas experiencias, comprobadas colectivamente, son la demostración de que no se trata de una tendencia de transformación subjetiva de la cosa, sino de algo esencial a su contextura. Por consiguiente, la supresión de la tercera dimensión ha de ser considerada como una pura hazaña, como un bello acto de virtuosismo pictórico, más o menos higiénico y más o menos equilibrista. Es una renuncia a un poderoso medio de expresión, consagrado por la evolución del arte y justificado por la esencia extensiva y representativa de éste.

El bidimensionalismo tuvo su origen en las artes de los pueblos primitivos, logrando dar obras especialmente bellas en la pintura egipcia y en la cretense. Con posterioridad, el románico

y el arte bizantino se redujeron al uso de las dos dimensiones verdaderas del plano, pero desde finales del goticismo no había vuelto a ser explotado hasta las obras de los abstractistas, como consecuencia del análisis practicado por el cubismo en las estructuras de la realidad representada o representable. En 1913, Malevitch fué el verdadero iniciador de esa tendencia que, entre otras, ha contado con la adhesión de Willi Baumeister, pintor representativo de la escuela germánica abstracta. También Pablo Picasso, en algunos de sus momentos, se ha aproximado al bidimensionalismo, aun cuando la tercera dimensión suele operar subrepticiamente en forma de luminosidad emergente a través del plano, con una técnica de vitral no desemejante a la usada por El Greco en muchas de sus composiciones, especialmente en su *San Mauricio.*

BITONALISMO. — El bitonalismo es la especie más simple de politonía, en la cual solamente son dos las tonalidades que se contraponen y hacen sonar simultáneamente. (V. POLITONALISMO.)

BIZANTINISMO. — Históricamente, el arte bizantino es el que, irradiando desde Constantinopla, e incorporando al decadentismo del Bajo Imperio romano elementos de diversas procedencias, en especial procedentes de Asia menor y de Egipto, constituyó el segundo gran período del arte cristiano, influenciando a las escuelas italianas, como también a los estilos románicos franceses, catalanes y españoles, e incluso a los países norteorientales, especialmente a Rusia.

El arte bizantino expresa, después de las paganizantes formas de la primera época del arte cristiano — de las catacumbas — un dramático sentimiento de la existencia, en el cual todo el esplendor cortesano y jerárquico de las representaciones no puede apagar el pesimismo consubstancial a las razas semitas que, de continuo, aportan su experiencia.

Parece como si el arte de Bizancio tradujera el terrible dolor de la renuncia a las doradas formas de la materia, que en la cultura grecorromana fueran constantemente exaltadas, y, al propio tiempo, dijese con la seca gravedad de sus configuraciones, el fragor del espíritu que preside su destinación.

En Bizancio late, en potencia, toda la grandiosidad desequilibrada de Rusia. Bizancio es como una Alejandría crispada que vive en un clima contrario, lleno de exigencias y de dificultades. Por todo ello, el calificativo de bizantino se adapta bien a los procederes similares, en los cuales el equilibrio sólo es el resultado de una imperiosa voluntad de dominio, sobre un conjunto de fuerzas de disgregación.

Más que alejandrino es bizantinista el siglo xx, que esgrime sus tendencias con un fanatismo espiritual implacable. El odio a las «formas aparienciales» que Paul Klee declara y la inmensa mayoría de artistas contemporáneos «vivientes» practican, evidencia que un tiempo de fácil idealismo — la consecuencia del Renacimiento — ha terminado o tiene que terminar.

Las más representativas obras de un Rouault o de Picasso entroncan perfectamente con las visiones bizantinas, predilectamente vertidas hacia el Apocalipsis o, mejor aún, con las pinturas románicas de Cataluña, tan llenas de furiosa energía ultramundana.

Lo bizantino pertenece a la constante de los primitivismos, que aparecen sistemáticamente investidos de un sentimiento negativo de la realidad, entendiendo por real el conjunto de formas naturales y culturales, o aun ideales, que la fuerza primitivista encuentra en su camino, y cuya misión es destruir.

Lo «bárbaro» se recoge como una preciosa levadura que habrá de purificar la civilización precedente. Es usual, en este tipo de invasión cultural compleja, el proceder por tendencias individualistas negando todo valor a la tradición artística del pasado, o buscar, en las etapas previas al período que se domina, la justificación del actuar primitivista y de sus nuevos, o renovados, modos.

BUCOLISMO. — El bucolismo es el naturalismo lírico, entendiendo lo natural en el sentido de «retorno a». Esta tendencia floreció especialmente durante el Renacimiento y el Neoclasicismo, como consecuencia de la influencia de los poetas griegos y romanos, en especial Teócrito y Virgilio. Pertenecen a este género las *Églogas*, las *Bucólicas* y los *Dramas pastoriles*. En España se produjeron numerosas e interesantes obras en este artificioso naturalismo, propio del gusto de los siglos xvi al xviii. Rafael Alberti ha hecho la antología del bucolismo hispánico cuyo último representante valedero podría ser Miguel Hernández que, con su *Égloga elegíaca* a Garcilaso, escribió las páginas más logradas del neoclasicismo del siglo xx.

BUDISMO. — Dentro de la esfera, o el poliedro, de posibilidades expresivas y filosóficorrepresentativas de la humanidad, el budismo viene a significar la negación pura; la doctrina que parece profesar una mayor y desesperada necesidad de «salvación», pero no de la vida, ni de los fenómenos que, constituyéndose, la integran, tal como nos es dada. Por el contrario, el sentido de la salvación, en el budismo, es asimilado a la desaparición del mundo. La intensa belleza del «velo de las apariciones» despierta en el hombre un deseo insaciable; la única curación reside en la renuncia a todo, hasta el extremo de que esa voluntad de

aniquilación, dirigida espiritualmente contra la vida, acabe por hacerla desaparecer. «Sólo comprendiendo la disolución de las formaciones, se comprenderá lo que no ha sido formado», dice el Gautama en una de sus predicaciones. Y si, con estas palabras, parece aludir a la existencia de una esfera inefable, no es menos cierto que no vuelven a hallarse rastros de tal esperanza en sus expresiones, mientras que, por el contrario, todo induce a creer que eso «que no ha sido formado» es el no ser puro, el abismo deseable de la nada.

BYRONISMO. — Dícese de la forma romántica derivada de la posición vital del poeta inglés Lord Byron, consistente en una entronización de las ideas de rebeldía y de independencia que, en su época, se revistieron de interés por la naturaleza y por las civilizaciones muertas y que, a partir del modernismo, por antítesis, buscaron su campo de acción en la ciudad, en la máquina y en el esquema. Si diéramos al byronismo una acepción únicamente revolucionaria, tendríamos que considerar como especímenes suyos a la mayor parte de tendencias contemporáneas, lo cual sería un error, pues los calificativos de esta índole adquieren su valor por la carga de particularidades que en ellos se aloja y en el caso concreto del byronismo el componente predominante es el del estilo personal del autor del *Manfred*, quien, durante el siglo XIX, tuvo ya su pléyade de seguidores.

C

CALIGRAFISMO. — Influencia del trazado y del virtuosismo caligráfico sobre el dibujo. Tendencia a cultivar el lirismo con cierta expresividad coherente de escritura. No puede olvidarse que, originariamente, las actividades de escribir y dibujar son practicadas con el mismo espíritu y para satisfacción de una sola necesidad de comunicación, como lo prueba el arte chino.

En los dibujos de Raoul Dufy, de Gregorio Prieto, de Jean Cocteau, etc., se dan frecuentemente la gracia y la síntesis caligráfica.

CALIGRAMISMO. — Práctica de los «caligrammes», procedimiento inventado por Guillaume Apollinaire para reunir en una operación la belleza sugerente de la poesía y la objetiva de la forma. En los caligramas se dibuja ingenuamente la motivación lírica del poema, utilizando versos en vez de líneas. Entre los autores de idioma castellano, es Vicente Huidobro quien más bellos caligramas ha realizado.

CARICATURISMO. — Lo contrario de lo esquemático es lo caricatural. El esquema surge de una necesidad del espíritu, como medio, el más expedito, para apresar una objetividad, imprimiéndole la huella del creador. En cambio, lo caricatural procede de la percepción, su finalidad es inauténtica; esto es, común, cotidiana, y su procedimiento no implica la menor aportación anímica superior. El esquema es el producto de la introversión interesada en las objetividades de lo circundante. La caricatura es el exceso de extraversión, el abultamiento de la anécdota, el atentado directo contra lo idealista, perteneciente, como ella, al mundo de las formas aparienciales — a la vestidura del ser — bien que actuando en inverso sentido.

Dentro de su círculo de resentimientos, o de pretendida «superación» del hecho existencial, acaso perduren como interesantes ciertas obras del pintor alemán Georg Grosz.

CARTESIANISMO. — Racionalismo a ultranza, como consecuencia de la filosofía de Descartes. (V. Racionalismo.)

CASTICISMO. — Giro de lo indígena, aplicado con exclusividad a lo español, en sus formas más características, traduciéndose al pensamiento extranjero como lo específicamente propio, lo directamente emanado del plano racial-nacional.

CLASICISMO. — Dilucidar la esencia del clasicismo (*) sólo puede ser verificado mediante un detenido examen de las condiciones precisas para que lo clásico se produzca. En el mecanismo dinámico de las evoluciones culturales existen determinados períodos que, por sus especiales caracteres de organización, se reconocen como clásicos, los cuales coinciden siempre con la madurez espiritual de las razas y de las culturas a las que pertenecen, constituyendo así no el resultado de unas voluntades dirigidas individualmente a tal fin, ni tampoco una tendencia cuya mecánica pueda acelerarse o detenerse, sino sola y simplemente un estado, una transitoriedad, transidos de especial lucidez, de la cual emana una intensa serenidad, directriz y rectora de todas las fuerzas, ideas, técnicas y resultados.

Queda de este modo fijada la noción, la cualidad, de equilibrio como hilo conductor para penetrar en la trama de lo clásico. Ahora bien: ¿Qué es lo que se equilibra? En principio, se trata de una estabilización de los hechos y de las particularidades históricas; la personalidad de la cultura se aclara, se ratifica, se ordena, se depura y, sobre todo, se reconoce a sí misma, frente a lo circundante. Esa mayoría de edad la conduce a arrancar de sus acervos patrimoniales el máximo fruto, nutriéndose del pasado, y a preconizar, en plena saturación consciente, sus situaciones en el futuro; son los dos rostros del dios Jano. Central entre juventud y vejez, entre hervor contenido arcaico y hervor desparramado barroco, lo clásico es también un equilibrio entre la tierra y el hombre, entre la realidad y el anhelo. Armoniza los componentes pesimistas, desintegradores, con la brutal energía de la salud vitalista, absorbiendo esa dualidad y sumiéndola en su esencia imperante.

El clasicismo aparece automáticamente en el momento en que tales equivalencias de fuerzas se producen; esto es, cuando el idioma y el pensamiento han evolucionado suficientemente para

(*) El Diccionario separa los conceptos de «clásico» y «clasicismo», considerando el primero como «arte de la antigüedad grecorromana» y al segundo como producto de la imitación de este modelo. Sin discutir el acierto de tal criterio, en nuestras páginas usamos el apelativo clasicismo como «perteneciente a lo clásico», reservando para la «imitación de los clásicos» o, mejor, para el «retorno de lo clásico» el calificativo de neoclasicismo. N. A.

haber conocido el extraño encanto inicial de lo demoníaco, el resplandor del idealismo, sin haber llegado, no obstante, a las agonías barrocas o expresionistas.

Por estas razones, el auténtico clasicismo es una suerte de milagro, tan asombroso como el que presentan esas rocas errantes, desprendidas, a las que basta un leve punto de apoyo para no caer despeñadas.

La intuición negativa y la afirmativa del universo — esos dos polos del alma, origen del tormento humano — se equilibran de tal manera que sus funciones contrapuestas y mutuamente inexpugnables aparecen como complementarias y sometidas al vigor del espíritu que, parece, podría señorear sobre ellas definitivamente.

Ello se produce porque, en el fondo, se ha asimilado totalmente la integridad existencial, sin permitir que ninguno de sus elementos constructivos o emocionales asuman el mando del mecanismo. Los sentidos de la vida y de la muerte han dejado de inquietar o de enfervorizar. Hay estoicismo en lo clásico; de ahí el dominio como norma y la serenidad como resultado; serenidad que puede tintarse en ocasiones de obscuro dramatismo domeñado o, por el contrario, de un éxtasis apenas constatable. Lo clásico es lo conjunto. Thomas Stearnes Eliot, en un ensayo titulado *¿Qué es un clásico?*, llega por los caminos analíticos a la conclusión de que la esencia de lo clásico es el conocimiento del destino. Cita a Virgilio como ejemplo, no ya insuperable sino posiblemente único, de artista puramente clásico, desprovisto de toda contaminación arcaica o barroca; suficiente en la dulzura, en el color y en el orden, en el uso del mundo en que habitaba y en el de su subjetivismo coincidente, pero, sobre todo, clásico por la suprema virtud del conocimiento del destino histórico. Dice Eliot que, dado que la raza, la patria, el idioma y el destino, virgilianos, no eran unos cualesquiera, sino que, por su calidad de romanos, formativos de la cultura y del espíritu de Occidente, resulta que Virgilio asume, por ello, la más alta primacía de lo clásico.

De ese orden interior, temporal-espacial, de lo clásico, se desprende como consecuencia directa una estabilización, una equivalencia, de los aspectos estructurales, exteriores, de la obra de arte clásica. Lo lineal y lo pictórico, lo alusivo y lo material, lo expresivo y lo geométrico, lo deseado y lo adquirido, llegan a una consolidación densa, poderosa, iluminada por la gracia de ese raro momento de las fuerzas.

Roma, hacia el nacimiento de la era cristiana, da el canon con que mensurar el estado clásico. Por similitud se aplica el concepto, inmediatamente, al idealismo griego, en su época de mayor concentración; esto es, desde el frontón de Egina hasta Praxiteles

que, con su desmedido amor al movimiento, inicia los caminos del barroquismo heleno que habrá de florecer ampliamente en el alejandrinismo. Con posterioridad, la constante de lo clásico va apareciendo en determinadas épocas y países, siempre como aclaración y estabilización transitoria de sus destinos culturales. Los clasicismos renacentistas, los neoclasicismos, etc., realizan hasta cierto punto las exigencias del estilo. Por extensión, pueden considerarse «relativamente clásicos» dentro de su mundo, los períodos centrales de las culturas anteriores a la griega, por darse en ellos el máximo de estabilización depuradora, de clasicidad, por así decirlo. Son ejemplos fehacientes; el arte de la XIX Dinastía egipcia, y en lo mesopotámico, la época de Gudea, de Lagasch.

COLECCIONISMO. — Tendencia natural en el hombre a la agrupación ordenada de objetos por una idea de valor, utilidad, belleza o interés. Desde el punto de vista biológico, corresponde al «ahorro» celular. Desde el punto de vista espiritual y simbólico, a la necesidad humana de «salvar» con el alma lo que parece pertenecerle: cosas de este mundo que no sólo es escenario de la vida, sino «alimento» de ella. Pero la colección se distingue de la mera tendencia a la posesión por dos notas: la especialización temática, que implica refinamiento electivo; y la serialidad, es decir, la organización de la multiplicidad. Siendo desde los puntos de vista psicológico y simbólico la multiplicidad en sí un mal, el coleccionismo resulta una operación de profundo sentido moral por su solicitud hacia el desorden aparente del mundo (total, o de un mundo dado, por ejemplo: el de los libros, monedas, sellos, lo que fuere), un cuidado (en el sentido existencial) de que ese desorden no prospere y devore, por así decirlo, la misma mundaneidad de lo mundano. Entonces, la colección inviste de espiritualidad a los objetos, a cada uno en sí por su jerarquización en el grupo de los demás, y al todo por su conversión en unidad superior, integradora. Hay más aún. Lo esencial de la colección — como sabe bien todo coleccionista, sea de piedras preciosas o de tapas de cajas de cerillas, de amores o de sufrimientos — es el infinito deleite de la *variante* (relación entre la unidad y la multiplicidad). Con A sólo puede interesar A. Con A, B, C, cabe interesen A, B, C, de por sí, en grupo total o particularizado, y por comparación. Con multitud de objetos, las posibilidades de cotejo se multiplican hasta lo indefinido. Llega un momento en que los objetos individuales pierden importancia particular y la variante se afirma. Lo que interesa entonces fundamentalmente es el sentimiento de la *unidad en la variedad* (famosa definición de la armonía). Por esto, en tanto que colección, vale lo mismo una de objetos de gran valor que otra de objetos

sin importancia. El coleccionismo ha sido el origen del impulso de conservación al que debemos los museos, los libros, las mismas obras arquitectónicas del pasado.

COLECTIVISMO. — El arte colectivo es la forma que, en nuestra época, reviste el arte anónimo. Llega un momento en el que el llamado arte de tendencia; esto es, el que cifra toda su capacidad, su virtualidad, en servir a una idea concreta determinada, a un fin social, a un partido político, etc., cae en la cuenta de que el valor de lo personal no solamente no le es beneficioso sino que le perjudica. Entonces nacen las formas de anonimato. Tal aconteció en el arte egipcio, en casi todos los primitivismos, incluso en el arte cristiano, en el románico, etc.

Por ello no puede confundirse arte de colectividad con arte de colaboración. En éste las personalidades se afirman por la contraposición y el trabajo en común — posiblemente el más perfecto de los ejemplos que en este sentido puedan citarse sea el del «Ballet» moderno —. En aquél las personalidades se anulan, como sacrificio ante los no creadores, para ofrecer a éstos la participación en la acción que no han realizado.

Otra de las direcciones en que puede entenderse el concepto de arte colectivo es la que se realiza cuando el arte es producido en la zona indiferenciada prepersonal; esto es, cuando las creaciones surgen espontáneamente con un sello de colectivismo, en el cual sería inútil grabar la impronta de un nombre o aún de una fecha. Sucede así en los folklores y en algunos períodos, escasos, del gran arte de Occidente. En lo oriental, lo anónimo es mucho más frecuente, casi diríamos normativo.

Es colectivismo la orquesta sinfónica sin director que ensayaron los soviets. También parecen acercarse a lo colectivo los resultados del «automatismo psíquico puro», de Bretón.

COLORISMO. — El color y el dibujo son los dos componentes que dan lugar, mediante la construcción, al complejo pictórico. Colorismo es cultivo preponderante del primero de los elementos citados. El color está servido por la masa, por la mancha; por lo pictórico. El dibujo, por lo lineal. Así, en un plano primario, color y dibujo constituyen los dos constantes contrarios de toda existencia; materia y espíritu o, si se quiere de otro modo, elemento concreto, turgente, expresivo, y elemento abstracto, puro, analítico.

La apariencia de las cosas está vinculada al color, como a la forma, pero aquél, en su estado de naturaleza, permanece indiferente, hermético, a todo valor de expresión. La costumbre de la contemplación continua o, mejor, de la visión, contribuye a agotar la eficacia lírica de lo cromático; la acción artística es la que trans-

forma radicalmente este estado de cosas y busca provocar de inmediato en el contemplador la emoción inefable que éste sentiría si pudiese asombrarse ante el espectáculo del color del mundo.

Pero esto no basta; prosigue la superioridad del color en el arte porque la expresión es un resultado de la intención, de la voluntad de significar que falta en la naturaleza, donde todo se da como desinteresado y gratuito. De ello resulta que los más grandes coloristas, de entre los pintores, sean aquellos en los cuales el color trasciende los umbrales de lo natural para emerger en lo significativo.

El color puede también ser utilizado en su forma negativa; esto es, por supresiones. La fotografía y el cine han demostrado hasta qué punto pueden ser emocionantes y especialmente expresivas las imágenes en la gama del gris. Parece como si esa segregación del elemento vibratorio, extático, de la apariencia de las cosas, fuera beneficiosa para ciertas temáticas, para determinadas visiones. Resulta de ella una desnudez que confiere a la forma la totalidad del poder sugestivo. En cambio, en el dibujo a una sola tinta no se da esa emoción, por el predominio intelectualista de lo lineal que el dibujo inevitablemente comporta.

Paul Signac, en su obra *De Eugenio Delacroix al Neoimpresionismo*, hace historia de la evolución de la tendencia colorista. Define al pintor que realmente pertenece a la misma «por su falta de temor a parecer chillón por dar demasiado color». Invoca a Delacroix, quien afirmó: «Es preciso que la media tinta — vale decir todos los tonos — sea exagerada. Es preciso que todos los tonos sean exagerados. Rubens era exagerado. Tiziano igualmente. Veronés a veces gris por buscar demasiado la verdad». Verdad que, en estética, puede ser la opuesta al verismo realista, pero que no puede dejar, bajo una forma u otra, de existir, porque, según el propio Delacroix: «El color no es nada si no conviene al tema y no aumenta el efecto del cuadro por la imaginación».

Es particularmente importante esta última parte de la proposición del gran pintor del romanticismo, a pesar de que, por su sumisión a lo temático, ha sido sensiblemente superada, pues implícitamente advierte de que en toda imitación hay una «pérdida de valor» frente al modelo; pérdida que debe ser inexorablemente «compensada» para que la obra de arte tenga, entre los objetos naturales y vivientes del cosmos, un interés y una importancia existencial.

Delacroix dice más; afirma que el efecto emotivo del cuadro, esto es, la compensación a que aludíamos, ha de verificarse a través y por el color. Naturalmente que, sentenciando así, se delata como estéticamente colorista. Pero su afirmación contiene más autenticidad e interés que la documental subjetiva derivada del aserto anterior. La evolución de la pintura postromántica, con sus

dos grandes corrientes, le ha dado plena razón. Hemos visto que la asimilación «color igual a sentimiento» vencía en los expresionistas toda oposición teórica, práctica o académica, imponiéndose con la evidencia incuestionable de lo patente, de lo que actúa directamente sobre la sensibilidad general de un tiempo, mientras que la psicología ha reconocido la capacidad intrínseca de los colores para estimular reacciones adecuadas a su tono, y Jean-Arthur Rimbaud, acaso sólo poéticamente, ha llegado a encontrar el color de las vocales.

«Theofile Silvestre — transcrite Paul Signac —, que pasó largas horas en el taller de Delacroix, nos revela *(Les Artistes Français)* estos detalles precisos acerca del modo de trabajar, razonado y sabio, al que el maestro, a pesar de su fiebre y su impaciencia, consentía someter su fogosa inspiración: «Había llegado — dice —, de experimento en experimento, a un sistema absoluto de color que trataremos de hacer comprender en resumen. En vez de simplificar, generalizándolas, las coloraciones locales, multiplicaba los tonos al infinito y los oponía uno a otro para dar a cada cual doble intensidad. Tiziano le parecía monótono y sólo muy tarde se decidió a reconocer todo lo que tiene de grandioso el maestro veneciano. El efecto pintoresco resulta, pues, en Delacroix, de complicaciones contrastadas. Allí mismo donde el color de Rubens irradia como un lago tranquilo, el de Delacroix chispea como un río azotado por un chubasco».

«Ejemplo de los ajustes de tonos en Delacroix; si, en una figura, el verde domina del lado de la sombra, el rojo dominará del lado luminoso; si la parte clara de la figura es amarilla, la parte de la sombra es violeta; si es azul, se le opone el anaranjado, etc., en todas las partes del cuadro. Para la aplicación de este sistema, Delacroix se había preparado una especie de cuadrante de cartón que podría llamarse su «cromómetro». En cada uno de los grados estaba dispuesto, como alrededor de una paleta, un montoncito de color que tenía sus vecindades inmediatas y sus oposiciones diametrales... Esa ciencia, casi matemática, en vez de enfriar las obras, aumenta su justeza y solidez.

Efectivamente, pero constituye tan sólo una etapa en el descubrimiento metódico de las posibilidades de los enlaces cromáticos. La teoría de los colores complementarios es la equivalente exacta de la musical de la armonía consonante, también denominada «clásica». Complementos corresponden a concomitancias; por esta razón, la segunda etapa del colorismo consiste en la exploración y conquista de los dominios disonantes del color. Es preciso recordar la frase del pintor-compositor Arnold Schönberg, por la cual «una disonancia es una armonía lejana».

La misión técnica del arte es hacer resistible y bello lo considerado como inaceptable. Los procedimientos son muchos, pero,

en el fondo, pueden reducirse a uno: la verificación analítica de las últimas posibilidades de un sonido o de un color. De exacto modo como en el «atonalismo» vimos que cada sonido puede ser relacionado con otro sonido, de cualquier tonalidad, así acontece con los colores. Gauguin fué uno de los primeros pintores que, gracias a su primitivismo poderosamente actuante, se atrevió a realizar, en la pintura postrenacentista, conjunciones colorísticas hasta él inéditas y aún prohibidas. Sus extensos malvas situados a la sombra de los rosas; sus azules y violetas engarzados, apoyados en su mutua estridencia, subordinados, sin embargo, a una grave tendencia estática y decorativa, fueron el primer paso importante hacia la libertad de los «fauves» de igual modo como el misticismo demente de Van Gogh abrió de golpe los horizontes expresionistas.

Por el contrario, composiciones tan aparentemente extrañas como la del *Violinista mendigo,* de Marc Chagall, no son sino la más directa comprobación de la teoría de los complementarios. El rostro verde profundo del mendigo se inclina sobre un violín rojo escarlata. La especie de levita violácea con que va vestido está cuidadosamente circundada de resplandores y de paisajes en los que prevalece el amarillo.

Entre los pintores coetáneos, es seguramente Bonnard quien más deliciosos y eficaces efectos de color ha conseguido. Sus paisajes y sus bodegones están golpeados, traspasados de dimensiones de color. En sus obras se convierte en realidad la idea danunciana de que «los colores son el esfuerzo de la materia por transformarse en luz», lo cual es lo opuesto a que los colores sirvan a los efectos de la luz, como sucede en el impresionismo.

Sabido es que, técnicamente, el color puede ser tratado como «color-luz» o como «color-color». El verdadero colorismo es la práctica de lo segundo, hasta el extremo de que el «color-luz» o, dicho más claramente, la «luz exterior» sea casi innecesaria, por la intensa vitalidad de la mancha de color, cuya vibración aumenta por la vecindad de tonos o semitonos disonantes.

En la gran *Andrómeda,* de Rubens, el paño rojo extendido a los pies de la desnuda protagonista, cumple una función estrictamente colorista, como advierte Wölflin (*). He aquí cómo el colorismo es también una vía de superación de lo temático. Las obras de Miró, en cierto sentido, parten de ese principio y se han dirigido, por el puro movimiento de las manchas de color, hacia la emancipación de éste.

Por extensión, se usa el término de «colorismo» en otras artes. El simbolismo literario halló buena parte de sus mejores recursos en los plásticos adjetivos de color, vigentes hasta la lírica

(*) *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte.*

de nuestros días, paralelamente al desarrollo de la orquesta como conjunto de «colores» instrumentales y al de la armonía como capacidad de «color» armónico.

CONCEPTISMO. — Forma de expresión que muestra predilección por el lenguaje impreciso. Imprecisión no es equivalente de confusión, pues, en arte, rara vez se da lo confuso como resultado de una explícita voluntad en tal sentido, mientras que lo impreciso sí es usado frecuentemente como medio el más adecuado para traducir lo que la psicología denomina «estados crepusculares» del ánimo.

El conceptismo tiene en la literatura española del siglo XVII su más alto representante en Quevedo. Contrariamente a lo que suele indicar la crítica sobre su conceptuosidad, supuestamente intelectual, puede observarse en muchos de sus mejores versos ese estilo de imprecisión hondamente lírico que luego, en Valery, se dirigirá hacia la «poesía pura». El mejor ejemplo acaso sea el soneto que empieza: «Músico llanto en lágrimas sonoras, llora monte doblado en cueva fría...»

Así consideramos al conceptismo, más que como un programa, como un resultado, que puede ser producido por un inteligente rebuscamiento de los enlaces expresivos, por una inmersión en gris de la sensibilidad creadora, o también por un ceder a la música, como Verlaine quería. Es indudable la musicalidad de los versos de Quevedo citados anteriormente. Más conceptuoso, en el sentido usual de este calificativo, es el título del soneto: «Amante que hace lección para aprender a amar de maestros irracionales», por las redundancias que encierra.

El conceptismo es, en realidad, producto de todas las épocas y de todas las literaturas. En la lírica del romanticismo inglés; en Keats, en Shelley, etc., abundan los pasajes de imprecisión voluntaria y, hasta en la poesía surrealista, pueden encontrarse, junto a imágenes automáticas, otras que delatan su ascendencia conceptuosista. El misterio que se pretendía crear con la obscuridad del estilo no existe en tales casos; lo único que resta es la expresión elíptica. Por ejemplo, en Paul Eluard, el título: «Donde la mujer es secreta, el hombre es inútil». O los versos: «Viva hasta más no poder, o muerta encarnación de la memoria, de tu existencia sin mí», etc.

CONCEPTISMO IMAGISTA. — En la poesía del presente, existen dos vastas ramas: la lírica que retrocede hacia la dicción simple y directa, cual, por ejemplo, se presentara en Campoamor; y la que tiene conciencia de constituir un arte cuyo medio esencial de expresión es la «asociación de palabras» de modo característico y unitario, dando lugar a la imagen. La poesía en imá-

genes puede crearse esencialmente de uno de estos dos modos: por afloración automática de la ideación imagista, como en visiones y sueños sucede; o por deliberada estructuración de las imágenes, eligiendo cuidadosamente las voces que enlazan de modo más perfecto e intenso. En el primer caso nos hallamos dentro de la corriente que parte de las «parole in liberta» del futurismo, pasa por la noción de que «el pensamiento se fragua en la boca» (Tristán Tzara) del movimiento Dadá, y llega al surrealismo. En el segundo caso tenemos actitudes neoculteranas, como la de Eliot, y neoconceptistas. La concentración y la complejidad siguen siendo lo esencial del lenguaje poético; la expresión y la belleza siguen privando sobre la comunicación y el «mensaje», pero el poeta no resigna la misión de la conciencia. A modo de filósofo de las imágenes, parte de un sentido simbólico de los conjuntos, como en Mallarmé, Valéry y George, o busca una realización en cierto modo abstracta, cual se puede advertir en muchos poetas de las últimas promociones, que parecen practicar el automatismo cuando su obra es hija de un trabajo de orfebre. Este es el caso, en Argentina, de algunos poetas del grupo Madí, como Gyula Kosice; en España, dentro de resultados — como decimos — que en apariencia se aproximan al mundo surrealista, de Carlos Barral.

CONCRETISMO. — Lo concreto es la individualización de lo real. De este modo, el concretismo no es sino llevar lo realista hasta sus últimos extremos de concentración y definición, dotándolo de una profunda lucidez que defienda sus límites por la misma esencia de su carácter. Lo concreto se desentraña, y adquiere, por la atención continuada y la fijación sistematizada de esos valores, una suerte de vida superior, de trascendencia, diríamos, puramente plástica, por la que los objetos dejan de percibirse como servidores, en el mundo de lo utilitario, para asumir toda su poderosa capacidad de ser, con la desnudez solitaria y agresiva de las joyas.

En las naturalezas muertas de Meléndez, de Felipe Ramírez, del clasicismo español, hay la consecución de ese estilo silencioso, cristalizador, estático, que, en ciertas obras de Salvador Dalí, como su *Cesta de pan*, o la *Espiga*, etc., llevan lo objetivo a su máxima potencialidad representativa.

El concretismo sabe hasta qué extremo falla el aforismo gauguiniano por el cual tres metros de tela expresan más que tres palmos, y, por ello, organiza sus composiciones en las dimensiones más estrictas.

CONCRETISMO MUSICAL. — La denominación es, en sí, inexacta, pues, siendo la música «el arte de los sonidos», todo arte,

BARROQUISMO. Montañés, *San Juan Bautista.*

CLASICISMO. *Rapto de Europa.*
Fresco de Pompeya.

prearte o seudoarte obtenido con ruidos no es música en rigor. Partiendo de la música discontinua, genial, de Antón von Webern, el dodecafonista, algunos autores han concebido y realizado composiciones a base de yuxtaponer y desarrollar grupos de ruidos con sonoridad evocadora, de cierto timbre turbador. Hemos de relacionar esas creaciones con técnicas nuevas de nuestra época, cual el *collage* (que no es pintura), pero que tiene un valor expresivo *sui generis*. Cuando, en su *Diario Íntimo*, Otto Weininger dijo: «los ruidos secretos de mi cuarto son el resquebrajamiento de mi alma que se hizo inconsciente», quería aludir precisamente a ese misterioso sentido de los ruidos, que el cine sonoro ha magnificado en decibeles (volumen) y ha puesto así en primer plano —a veces— similar al de los objetos por él fotografiados, según decir de Lèger. Puede suceder que algunas partituras de «música concreta» lleguen a tener verdadera potencia expresiva, al margen de su consideración negativa como música efectiva.

CONDUCTISMO. — Dirección de la psicología que consiste en transferir a la conducta el interés que antes se concentraba en el individuo, dando así preferencia, para el conocimiento, al hacer sobre el ser, al acto sobre el pensamiento. En el budismo ya existían barruntos de esta supremacía de la acción sobre las cualidades pasivas humanas. Yajnaralkya había dicho: «Mediante obras puras, el hombre se hace puro; mediante obras malas, el hombre se hace malo».

En arte el conductismo puede ser asimilado a la crítica vivencial, ya que ésta reconoce la impenetrabilidad última del acto artístico y refugia las posibilidades críticas en la hermenéutica del estilo, al cual nosotros traducimos por conducta creadora.

CONSTRUCCIONISMO. — Procedente del cubismo, entre 1910 y 1920, se inició el arte abstracto en pintura y escultura. Wasili Kandinsky pintó el primer cuadro no figurativo, en 1911. Otro artista ruso, Alexander Rodchenko, inauguró la teorización del estilo, mediante la autocrítica de sus obras abstractas. A continuación, surgió el anhelo de un nuevo tipo de creación que participase de las cualidades pictóricas y escultóricas, pero proyectadas en otra dirección y con un sentido nuevo, más en consonancia con las corrientes modernistas que imperaban en la época.

Para ello, era preciso el descubrimiento de nuevos materiales. Los resultados de esa búsqueda están en el construccionismo. Éste consiste en la fabricación de objetos inventados, que rechacen absolutamente toda identificación de carácter imitativo y que, no obstante su extranjería a toda acomodación a un uso racional acostumbrado, susciten en el espectador determinadas emociones relacionables con el mundo de lo estético.

Estas «construcciones» pronto se subdividieron en dos tipos principales y distintos, adscritos a las tendencias predominantes. El primero de estos grupos corresponde a la fórmula puramente abstracta, concatenada con el futurismo maquinizante, en su aspecto estructural, exterior. El segundo es el que, enraizado con el efecto regresivo primitivista, generado en parte por el efecto deshumanizador de la máquina, tiende a provocar sensaciones de orden mágico y maravilloso.

El construccionismo abstracto ha producido sus más interesantes obras con los rusos Tatlin y hermanos Pevsner. James Thrall explica (*) los principales incidentes de la evolución de estos artistas dedicados a la difícil tarea de crear un arte, alejado de todo sentimiento, mediante figuras geométricas construídas. Resume su *Realistic Manifiesto*, aparecido en 1920, en el cual los Pevsner declaraban que «siendo los puntos cardinales de la realidad tiempo y espacio, era asunto del arte el tratar con esos dos elementos mediante el uso de formas dinámicas en lugar de masas inertes — como en la escultura tradicional —, o volúmenes circunscritos, estáticos — como en la arquitectura tradicional —. Un factor común en la escultura de ambos hermanos, desde la fecha de aparición del manifiesto mencionado, ha sido la sugestión de infinitas riquezas espaciales, no empezando ni terminando nunca abruptamente, sino de modo flúido, cambiante y extensible. Y, dado que el cristal y los materiales plásticos pueden vivificar el espacio, con la ayuda de la luz, mientras que el bronce y el mármol tienden a bloquearla, han usado corrientemente materiales translúcidos y transparentes por completo».

El construccionismo abstracto, frío, de los Pevsner, fué llevado al ballet por Diaghilev, en 1927. Durante el año 1930, los dos hermanos pertenecieron, en París, al grupo *Abstracción-Creación*, que hizo revivir el espíritu de principios de siglo.

Simultáneamente al desenvolvimiento de este arte, de logros discutibles, basado en puros equilibrios de formas y de fuerzas paradas o en movimiento, el «construccionismo mágico» adquiría gran desarrollo, impulsado por los surrealistas, enemigos de las prístinas construcciones abstractas.

Maurice Nadeau (**) especifica el producto diciendo que «un objeto surrealista es todo objeto *desplazado*... que parece fabricado gratuitamente, sin otro destino que la satisfacción de quien lo hizo o, mejor todavía, todo objeto fabricado siguiendo los deseos del inconsciente y las leyes de los sueños». Cita la frase de André Breton por la cual «el hallazgo (creacional, del objeto) cumple rigurosamente el mismo oficio que el sueño; en el sentido de que libera al individuo de escrúpulos afectivos paralizantes, le recon-

(*) *Art News.*
(**) *Histoire du Surréalisme.*

forta, y le hace comprender que el obstáculo que suponía insuperable, ha sido franqueado».

Estos textos nos aclaran que nos hallamos en pleno sentido primitivo animista. La sensibilidad reproduce, mediante procesos de materialización, los estimulantes secretos de su fuerza. Como corroboración de este diagnóstico de especificación animista, no tenemos sino llamar la atención hacia el extraño y directo parentesco que existe entre esos «objetos desplazados» u «objetos de funcionamiento simbólico» (Dalí) y los denominados totems. El filósofo francés Durkheim, especializado en estas regiones de la antropología cultural, ha definido acertadamente la esencia del fenómeno totémico, afirmando que «el totemismo es la religión no de los animales, hombres, o imágenes, sino de la fuerza anónima e impersonal que se halla en cada uno de esos seres sin confundirse con ninguno de ellos». Saintyves aclara aún más el concepto diciendo que «el totem individual es para su conviviente un manantial de vida y, si no un depósito de fuerza mágica, cuando menos un canal por el que recibe un aflujo de la fuerza mágica universal».

Estas condiciones comunes al construccionismo y al totem, derivan de lo que la psicología estudia como «transferencia». Ésta es una intensa proyección afectiva que, desde el momento individual o colectivo de su verificación, infunde el objetorreceptáculo los poderes y cualidades del sentimiento o complejo proyectado.

Dentro del construccionismo, tienen especial valor expresivo por su hosco y misterioso dramatismo los «objetos» picassianos, semejantes a hirsutas antenas de las que emanase el fulgor negro del «tehom» caldeo; lado nocturno y fecundante del caos ascendiendo hacia universo.

CONSTRUCTIVISMO. — La obra paciente, precursora, de Paul Cézanne (1839-1906), ha dado validez al concepto de construcción, otorgándole la primacía entre los componentes de proceso pictórico. La austeridad salvaje de la obra cezanniana está hecha ante todo de gravedad constructiva. Construir es continuar una composición, pero «desde dentro». Equivale, por consiguiente, a la solidificación de los elementos que, en la composición, existen como aéreos, como flúidos, engarzándolos en un sistema de gravitaciones que dirigen la conducta pictórica hacia la escultura, dominio contrario de la música.

Como reacción contra la musicalidad y el carácter improvisador, instantaneísta, del impresionismo, Cézanne se propuso un retorno a los valores pesantes, estáticos, de lo clásico. Su clasicidad, no obstante, debía apoyarse tan solamente en esa actitud de mensuración y de equilibrio. Eugenio d'Ors (*) ha analizado pro-

(*) *Cézanne.*

fundamente las condiciones del momento — novecentismo — y los resultados a que llegó el maestro de Aix. Éstos pueden resumirse en los términos de «construcción» citado y de aprendizaje. En orden a obtener la consecución de sus proyectos, Cézanne trabajó incansablemente dejando una obra que si bien carece de gracia, en el sentido mozartiano del concepto, rezuma una poderosa vitalidad, expresada en colores tensos y secos, en ritmos erguidos, sabiamente superpuestos que, en ocasiones, tienden hacia la llama. A propósito de Cézanne, recordamos el aforismo confuciano por el cual «están más cerca de la verdad los que la aman y la buscan sin conocerla, que los que la tienen sin haber hecho nada por lograr su posesión». Esto significa que Cézanne es lo contrario del virtuosismo.

Construir es, por lo tanto, hacer patente ese esfuerzo de la voluntad por situar ante ella los motivos de su deseo; es arquitecturar las formas, las verdaderas formas materiales, que en la composición solamente son ideas.

CONSTRUCTIVISMO DECORATIVO. — Partiendo de los resultados de Cézanne, de los que, en general, derivan todas las tendencias que anteponen la estructura formativa al sentimiento o a la realidad natural de la cosa, tales como el abstractismo o el cubismo, se originó también el constructivismo abstracto, uno de cuyos mejores especímenes es el decorativo, realizado por el pintor Joaquín Torres-García, nacido en Montevideo en 1874.

América y el arte de sus culturas aborígenes coadyuvaron notablemente a la formación de este artista que, antes de llegar al descubrimiento de su estética, relacionada con la monumentalidad simbolista y epigráfica maya, azteca y aún egipcia, había pasado por la experiencia de un neoclasicismo a lo Puvis de Chavannes, en Barcelona, y por el esquematismo infantilista de su época de París.

Su sistema, apoyado sobre las dos bases de construcción y de decoración, aparece concretamente formulado en los párrafos siguientes, debidos al propio Torres-García y transcritos por Claude Schaefer (V. Decorativismo) en su monografía sobre el pintor que nos ocupa:

«A medida que aumenta de tamaño la pintura — dice — ha de volverse plana y decorativa (*) y ha de ir a la estilización de los objetos y a la simplificación. Un cuadro pequeño, por el contrario, ha de conseguir la ilusión de la perspectiva, el contraste de luces y sombras y mezclar los objetos en esas sombras y partes claras, ya que en él todo es la luz.»

(*) *Torres-García*, Ed. Poseidón.

El contenido de una obra pictórica debe consistir en «esquemas de cosas, reminiscencias, algo como un mundo olvidado..., todo en signos misteriosos, pero precisos... La estructura del universo, del hombre y de la obra de arte, es una: ha de ser una». El desarrollo del arte «va desde la copia o imitación de la realidad hasta la abstracción».

Tales abstracciones esquemáticas, explicadas en signos diversos, como cruces, cuarteles, formas diversas de cuadrados, rectángulos, cifras, etc., son ordenadas por Torres-García según una disposición estrictamente arquitectónica. Sin centro de gravedad alguno, su pintura se extiende hacia un infinito espacial constituyendo a la vez una réplica de los ornamentalismos orientales y una extraña recreación de la heráldica. Así como en ésta el símbolo quiere expresar acciones particulares de un hombre o de una familia, en el constructivismo decorativo de Torres-García las alineaciones de signos intentan traducir las acciones generales cósmicas de la humanidad y de la tierra.

Schaefer pone de manifiesto, en su obra aludida, el tono a un tiempo idealista y tensamente crítico que dirige y encuadra las posibilidades de este arte, entre cuyas obras importantes merece especial interés el *Monumento Cósmico*, del Parque Rodó de Montevideo.

Resumiendo, el constructivismo decorativo consiste en un despliegue bidimensional, en grandes o reducidas superficies planas, del esquematismo abstracto, simbolista, que es propio de los períodos geometrizantes primitivos. El procedimiento, aplicado a la decoración, reproduce los excelentes resultados de los pilonos de Karnak o de los lienzos pétreos de Teochtitlán.

CONTEMPLATIVISMO. — La práctica o cultivo de la actitud contemplativa puede interpretarse en varias direcciones principales divididas en dos grandes grupos: el estético y el religioso. Según el primero, lo contemplativo es una especie de idealismo que cifra toda la beatitud en la pasividad ante la belleza, por más que, como dijo Baudelaire, «el estudio de lo bello sea un duelo terrible en el que el artista da gritos de terror antes de caer vencido».

En el segundo de los grupos citados, lo contemplativo es el misticismo puramente extático, alejado de los caminos de la acción y, por consiguiente, de la temporalidad. Lo contemplativo es así una forma de extinguir el horizonte del tiempo porque la eternidad, como justamente ha dicho Otto Weininger «es el sentido del presente», y el presente, en el acto contemplativo, que siempre implica el quietismo, llena todas las posibilidades de una consciencia desarraigada del cuidado existencial.

Con intención peyorativa, se llama contemplativa a toda ac-

titud de inhibición ante los problemas que incluye la realidad, o la evasión imaginativa de la misma.

CONTENIDISMO. — Posición creadora o crítica que sobrevalora el contenido de una obra (no el tema, sino el fondo sentimental o conceptual) por encima de la forma (sistema tectónico y ejecución material). La contraposición entre contenidistas y formalistas es la misma, en realidad, que entre románticos y clásicos. Por otro lado, se trata de un problema de prioridad. El formalista busca el contenido a través de hallazgos formales y procedistas. El contenidista busca la forma y la calidad material a través de la afloración del contenido. Formalista, en música, es Igor Strawinsky. Contenidista, Alexander Nicolaevitch Skrjabin.

CONTINGENTISMO. — Sistema de los filósofos franceses Ravaisson (1813-1900) y E. Boutroux (1845-1921) que M. F. Sciacca explica diciendo que para él «entre las ideas y las cosas no existen lazos necesarios y absolutos, sino que, cada orden, como el efecto respecto de la causa, es contingente, o sea, habría podido ser diferente de lo que es, o habría podido hasta no ser. La realidad natural es, por tanto, siempre nueva creación de la espontaneidad del universo».

El pensamiento de Henri Bergson coincide en más de un aspecto con estas afirmaciones que constituyen un reino intermedio entre el idealismo y el positivismo.

CONTRAPUNTISMO. — Práctica predominante del contrapunto, o simultaneidad de dos o más melodías. Es importante retener aquí que lo constituyente de la esencia contrapuntística es la formación de esa otra entidad que se crea por la unión de varias simples. En el contrapunto tonal. las melodías conviven integradas en una unidad que, por similitud, podríamos denominar espacial; un mismo ámbito las contiene y unifica sus impulsos, diferentes, pero encaminados a una misma finalidad expresiva. El contrapunto, por contraposición a la armonía, da una audición «horizontal» de la música, sirviendo de modo perfecto a la construcción de organismos musicales amplios, ricos, sinfónicos en suma.

Fué Juan de Garlande, el Joven, quien, hacia 1300, empezó a usar el vocablo «contrapunto» en su *Optima tratatio in Contrapunctum*. Punto equivale a nota y expresa la forma más simple de contrapunto, consistente en la oposición de nota contra nota, que luego es desarrollada y ampliada por la conjunción de grupos irregulares de notas contra otros, en ritmos binarios o ternarios, etc.

Hacia el siglo xv tuvo el contrapunto su primera época de esplendor, coincidiendo con el período polifónico que Vicente D'Indy

sitúa, en la historia de la música religiosa, como intermedio entre el estadio ritmomonódico o primitivo, y el de predominio de los «solos» o melódico.

Posteriormente, alcanzó gran importancia didáctica la obra de Fux, *Gradus ad Parnassum*, en la cual aprendieron Haydn, Mozart. Beethoven, etc., los fundamentos del arte contrapuntístico dentro del cual, con Juan Sebastián Bach, crearon los más sólidos edificios de la música. Son especialmente famosos dentro del contrapunto la *Misa en Si menor*, de Bach, y el *Preludio* de los *Maestros Cantores*, de Wagner, en un fragmento del cual se superponen, funcionando con eufonía perfecta, tres temas importantes con sus correspondientes texturas.

CONVENCIONALISMO. — El convencionalismo o, mejor dicho, los convencionalismos, son el equilibrio temporal producido entre el espíritu y las estructuras donde se manifiesta. Mientras existe adecuación entre el organismo creado y el mensaje que, a su través, ha de sorprendernos, decimos que estamos dentro del convencionalismo de esa forma o formas. Cuando el equilibrio aludido se rompe, se produce la crisis. La vigencia de la forma de que se trataba decae y llega a desaparecer como estado viviente de la creación, entrando en el repertorio del pasado, de lo mecanizado, donde un arsenal de convencionalismos en desuso duermen, como el arpa de Bécquer, hasta que una intuición concomitante, por el fenómeno de la resonancia, vuelve a infundirles el aliento necesario para que recobren su capacidad significativa; es entonces cuando se habla de renacimientos, de regresos y de retornos.

CORPORALISMO. — El corporalismo es la forma del materialismo estoico que consiste en considerar a los cuerpos como manifestaciones de la materia universal. Substituyendo la palabra manifestaciones por expresiones nos hallaríamos ante un sistema expresionista cósmico. Aun para quienes no quieren admitir el fin trascendente del hombre, sería más racional la consideración de que en el cosmos se realiza un proceso universal, cuya comprensibilidad solamente puede cumplirse en la medida que el hombre es capaz de convertir las manifestaciones aludidas en expresiones; esto es, en entes significativos. La ordenación mundial derivada de esta teoría comprobaría el carácter ascendente de tales «apariciones corpóreas» y llegaría a la convicción de que una voluntad ética se cumple a través de la creación. Es posible que, en algunos estoicos, ya existiera el presentimiento de esta concepción que, aun sin escapar al fatalismo y a la ceguedad de esa fuerza no propiciable, es un paso muy firme hacia la visión jerárquica y finalista del mundo.

COSMICISMO. — «Los sabios taoístas se retiran a las montañas para mejor oír la música de la Tierra; pero esto es cosa fácil. La ambición de ellos es llegar a escuchar también un día la gran orquestación creada en las esferas por el «aliento mágico» del único.» Con estas palabras expresa la vida espiritual de la antigua China su anhelo cósmico que luego se traduce en una ordenación analógicosimbolista de todas las actividades de la vida y del arte con arreglo a ese sentimiento de «proximidad con el infinito» (*). En la transición del anhelo de los sabios taoístas se halla expresada la distinción rigurosa de los mundos: Tierra y cosmos. Es en este sentido que nosotros reservamos la palabra naturalismo para aquel impulso de regreso hacia el universo, que se detiene en lo terrestre, mientras que denominamos cosmicismo a la tendencia que sobrepasa ese amor inmediato para incluir la vastedad espacial en el éxtasis contemplativo. Cuando se habla de naturalismo, en muchas ocasiones se tiene más presente la naturalidad que la naturaleza. El «naturalismo», que aparece como movimiento literario durante el siglo XIX, pertenece a ese género y aun cuando propone la vuelta a la naturaleza, la única naturaleza que conoce y anhela es la predicada por Daniel de Foe y Bernardin de Saint Pierre; el mundo barroco de lo vegetal, lo paradisíaco entendido en el modo que tentará a Gauguin o a Rimbaud. Ese naturalismo es el que se organiza, descriptivamente, en la pintura paisajística de Lorrain, de Corot, de Millet, etc., como en la más artificial de Boucher o de Watteau. Por el contrario, existe un sentimiento cósmico de la naturaleza, que puede ser expresado por simbolismos estáticos o por el dinamismo expresionista. Ese naturalismo de alta tensión es el que denominamos cosmicismo. En su *Ética a Nicómaco,* Aristóteles alude a él diciendo: «El hombre es el más noble de todos los seres de la tierra. Y sin embargo, hay cosas que por su naturaleza son mucho más divinas que el hombre. Esto lo demuestran con singular claridad los cuerpos celestes de que se compone el cosmos; porque, en cierto modo, los cuerpos celestes son imágenes superiores y más puras que la naturaleza humana, constituída por cuerpo y alma». Al orden estático pertenecen realizaciones tan admirables como el retrato de Dante pintado por Doménico di Michelino, en Santa María de Fiore. El purismo de Ozenfant se acercó también al horizonte de esa belleza astral. En el cosmicismo dinamista hay una constante de ignición furiosa. Heráclito es el profeta de la tendencia. «No hay mundo acabado», ha escrito André Masson, uno de sus mejores representantes. Y, con estas palabras, ha coincidido con el lejano Tschuangtsé que dijo: «Lo que vemos terminarse es solamente la leña. El fuego sigue ardiendo; no conocemos que haya con-

(*) *Lao-Tse.* R. Wilhelm. Espasa Calpe, S. A.

cluído». Este naturalismo bárbaro es el mayor enemigo del bucolismo, de las superficiales búsquedas de un escondido paraíso, y de las escenografías arcádicas. Su carácter cíclico conoce la necesidad de la destrucción para que el círculo de las muertes y las resurrecciones se realice; comprende los ritos germinales y los incluye en su pasión que gusta de expresarse por vértigos lineales, por líneas que danzan o se retuercen, por espirales y colores llameantes. Blake, Van Gogh y Masson, constituyen de este modo sus universos.

COSTUMBRISMO. — Género literario que, entre lo descriptivo, se dedica especialmente a la narración de las costumbres; esto es, a los estilos de vida en lo que éstos tienen de gregario, de persistente y de local. El costumbrismo no suele operar tampoco en los estratos profundos de los folklores, sino que se nutre de los aspectos más conocidos que, por consiguiente, le facilitan una temática flúida cuya falta de hondura le capacita magníficamente para constituir texturas novelescas aptas para la diversión. En pintura, como en otras artes, existe también el costumbrismo; muchos de sus efectos son lo considerado como pintoresco, que es lo contrario de lo pictórico.

CREACIONISMO. — «La evolución histórica de la armonía estriba, de modo principal, en la conquista de disonancias cada vez más ásperas. La explicación es muy sencilla; tan pronto como una disonancia es asimilada por el oído — mera cuestión de tiempo y de educación musical —, la sorpresa auditiva que originaba su introducción ya no se produce y, como es natural, el reposo que ofrece la resolución subsiguiente ya no es esperado ni deseado. Sin duda, esa disonancia se ha desgastado y ha perdido su primitiva fuerza. Se hace preciso, pues, hallar un nuevo elemento motor más poderoso. Y, el oído, entonces, se lanza audaz a la conquista de una disonancia más áspera que la anterior.»

He aquí expresado, por el compositor Rodolfo Halffter (*), el principio general en el que se fundamenta la necesidad creacionista, exacto equivalente de invencionista. Puede substituir sonido por color, o por imagen, y el resultado permanecerá idéntico. Presupone esta necesidad aludida dos condiciones distintas mutuamente complementarias; una de ellas está en el sujeto pasivo del arte y también en el creador; es la sensibilidad exacerbada, asumiendo el control de la sinergia estética y exigiendo de continuo la renovación de los aspectos entrantes, percusivos, de la obra; la otra, es la capacidad científica del arte, en lo que tiene de sistema, de orden que funciona rigurosamente por precedentes

(*) *Revista Musical Mexicana*, núm. 3.

y consecuencias. El componente de «invención» siempre existe en el verdadero arte; en las épocas estabilizadas queda relegado a un papel secundario, y lo que primordialmente cuenta es el poder de representación; esto es, lo que se entiende por estricto tecnicismo. Entonces, el elemento creacionista se limita a matizar las obras según el grado de subjetividad de la personalidad creadora o del gusto predominante en el momento. Por el contrario, en los períodos de crisis, de fermento, de transición, o de conquista, las substituciones estilísticas se fraguan violentamente y nacen animadas de un espíritu destructor de lo antecesor. Pueden servir de ejemplo: los comienzos del arte cristiano, la época egipcia de Tell-Amarna, el final del goticismo, la aparición del realismo mágico, etc. Es precisamente en esos instantes culturales cuando la capacidad creadora se especifica en lo creacional; o sea, en lo que el actuar artístico tiene de indudable objetivación de unos «modos» mentales, idóneos, insumisos a las formas de la precedencia, que se sienten como las más extrañas, a causa de la enemistad contra su mundo y su ideario implícitos.

Así, creacionismo es exacerbación de lo inventivo artístico. Dado que, para su existencia, es conveniente el desarrollo paralelo de una intensa e inteligente labor crítica que discrimine, analice y mensure los hallazgos de una tal situación, resulta que es desde los albores del siglo xx, o, más exactamente, desde 1890, cuando el creacionismo propiamente dicho empieza a consolidarse como tendencia determinada y determinante, como exigencia que, con Apollinaire, el cubismo, las obras de los precursores surrealistas con Lautréamont a la cabeza, etc., va dibujando y deslindando los campos que habrán de pertenecerle. Casi no es necesario añadir que, de una manera general, son creacionistas todas aquellas creaciones en las cuales el principio de invención domina sobre el de imitación; creacionismo en ese sentido son, por consiguiente, el surrealismo, el dadaísmo, el arte abstracto, el esquematismo y el expresionismo inclusive.

Una antología del teorizar creacionista debería remontarse muy lejos. Cabe en ella el leonardesco: «La pintura es una cosa mental». Y también el párrafo del *Arte Poética*, de Horacio, donde dice: «Habrás hablado muy bien y elegantemente, si de la unión de dos vocablos comunes y conocidos resultare una voz nueva». Y continúa: «Así como los árboles mudan las hojas, al declinar el año, cayéndoseles las primeras, así también perecen con el tiempo las palabras antiguas, y otras, nuevamente inventadas, florecen y están en su vigor».

Por el contrario, Aristóteles, en su *Poética*, hace derivar constantemente la idea de creación de la de imitación. Y tan sólo en el capítulo XXV de su opúsculo concede que «si se hacen figurar en el arte cosas que son imposibles se comete, sin duda, una falta,

pero ello es admisible si de este modo se logra el fin del arte». Es, desde luego, bastante que se reconozca al arte la facultad de tener un fin distinto, o aun opuesto, de la finalidad común, emanada de la apariencia de las cosas. Y también que este fin pueda originar situaciones consideradas imposibles en el mundo de la realidad experimental exterior.

No obstante, tales teorías sólo tangencialmente rozan el problema de lo creacionista; pues, así como «expresionismo» no equivale a cultivo predominante de la expresión o de la expresividad, tampoco «creacionismo» quiere decir uso o abuso de las formas imaginativas, antirrealistas, sino que uno y otro ismo se dan con el preciso carácter de insurrección del elemento material que da origen a su nombre, el cual rompe, traspasa, vulnera, la rigidez establecida, tradicional, de las formas plásticas o sintáxicas, para presentizar su fuerza como componente específico, dominador.

Por ello, lo que en literatura contemporánea se entiende por creacionismo no es el resultado de esa facultad creacional, en sus aspectos interiores, en sus adentramientos hacia lo visionario, sino que es lo producido por la intromisión creacionista en los recintos materiales, técnicos, del lenguaje. Stefan George ya se acercaba más hacia esa meta cuando, a principios del modernismo, decía: «Los literatos crearon generalmente sus obras, o querían, cuando menos, saberlas interpretadas como apoyo de una opinión, de un concepto del mundo. Nosotros vemos en cada suceso, en cada época, solamente un medio de inspiración artística».

Patente está en estas líneas la subversión contra el orden que exigía la subordinación de lo creacional al mundo de las cosas y de las ideas, ya establecidas. Alfred Cahn explica al respecto que «desde las primeras líneas del trabajo inicial — de George — *Hymnen*, editado en 1890, por la forma misma, por la mera disposición gráfica de aquel libro primerizo, George trata de obligar al lector a «dedicarse» a su lectura. Escribe los substantivos con minúsculas — una novedad en la literatura alemana —, suprime la puntuación, para apremiar la atención del lector, acostumbrado a las muletas de la misma, y por sobre todo esto colma cada palabra de significado hasta convertirla, muy a menudo, en lo contrario de lo que expresa en la conversación usual... George quiere convertir la poesía, de paráfrasis y contemplación de la vida, en función central, orgánica, vital e independiente. George no quiere reflejar el mundo exterior ni comentarlo sino crear algo nuevo, como lo hace la naturaleza».

Veinte años más tarde — 1910 — Apollinaire y Marinetti continúan este camino, si bien con un sentido muy diferente del lirismo y su misión. No se trata ya de independizar la obra poética, en su totalidad, del imperio esclavizador de la costumbre y de la

circunstancia, aumentando con ello su capacidad de destino; no se trata de liberar al poema, al cuadro, a la escultura, o a la sinfonía, de los cánones realistas, cotidianos o tradicionales, sino que es preciso conseguir esa libertad para la menor de las células componentes de la obra de arte. Cada uno de los elementos de fondo y forma que lo constituyen ha de poder, por sí mismo, estimular las fuentes de esa vitalidad rebelde. Se crean diversos grupos de artistas plásticos y literarios que, con los nombres citados anteriormente, al hablar de creacionismo en sentido general, propugnan apasionadamente por diversas reformas encaminadas todas ellas al fin creacionista.

Aparecen, entonces, la obra y la teoría, no ya excesivamente inédita, pero sí muy concisamente expresada, del poeta chileno, residente en París, Vicente Huidobro, quien, ya en 1916, en la obra *El Espejo de Agua,* en su *Arte Poética,* escribe: «¿Por qué cantáis la rosa, oh, poetas? Hacedla florecer en el poema». Su creacionismo es posiblemente el que más importancia específica, típica, puede tener para el estudio de las peculiaridades del movimiento. Huidobro recoge la herencia de Apollinaire y de Max Jacob, mejorándola en algún sentido, e influencia con su estilo, relacionado con la visión mágica de las cosas, la poesía sudamericana y la castellana que deriva del creacionismo de su discípulo en la tendencia, el dual Gerardo Diego.

En su *Manifiesto Non Serviam,* leído en Santiago de Chile, en 1914, Huidobro dice: «Hasta ahora no hemos hecho otra cosa que imitar al mundo en sus aspectos, no hemos creado nada. ¿Qué ha salido de nosotros que no estuviera antes parado ante nosotros, rodeando nuestros ojos, desafiando nuestros pies o nuestras manos? Hemos cantado a la naturaleza — cosa que a ella bien poco le importa —. Nunca hemos creado realidades propias, como ella lo hace o lo hizo en tiempos pasados, cuando era joven y llena de impulsos creadores... *Non Serviam.* No he de ser tu esclavo, madre Natura».

En la conferencia *Poesía,* de 1921, añade: «Aparte de la significación gramatical del lenguaje, hay otra, una significación mágica, que es la única que nos interesa... En todas las cosas hay una palabra interna, una palabra latente y que está debajo de la palabra que las designa. Esa es la palabra que debe descubrir el poeta... El poeta crea fuera del mundo que existe el que debiera existir. El lector corriente no se da cuenta de que el mundo rebasa fuera del valor de las palabras, que queda siempre un más allá fuera de la vista humana; un campo inmenso lejos de las fórmulas del tráfico diario».

Posteriormente, Huidobro ratifica y resume sus conceptos en el artículo *Creacionismo,* al principio del cual reivindica la paternidad del movimiento, afirmando: «El creacionismo no es una es-

cuela que yo haya querido imponer; es una *teoría estética general* que comencé a elaborar hacia 1912». Agrega: «Os diré lo que entiendo por poema creador: Es un poema en el que cada parte constitutiva y el conjunto presentan un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de toda otra realidad que él mismo, pues toma lugar en el mundo como un fenómeno particular aparte y diferente de los otros fenómenos... Cuando yo escribo: «El pájaro anidado en el arco iris», os presento un fenómeno nuevo, una cosa que nunca habéis visto, que no veréis jamás y que, sin embargo, os gustaría ver... El poema creacionista se compone de imágenes creadas, de conceptos creados; no escatima ningún elemento de la poesía tradicional, sólo que, aquí, esos elementos son todos inventados, sin ninguna preocupación por lo real, o por la verdad anterior al acto de realización».

CREPUSCULARISMO.—La denominación de estilo crepuscular puede aplicarse con un criterio psicológico a aquellas obras en las que aparecen con frecuencia lo que se denominan «estados crepusculares», o sea una especial inmersión de la conciencia en su anonadamiento sensitivo; la inspiración se tiñe de tonos neutros, agrisados, y el contorno del mundo se hace tembloroso y discontinuo. En los poemas de Verlaine, en muchas de las expresiones de Maurice Maeterlinck, etc., es patente la huella crepuscular.

También se entiende por crepuscularismo la sensación general de finalización que, en determinados períodos históricos, imprime al arte y a la cultura una impronta de acabamiento y de irremediable tristeza, desordenando los cánones, disminuyendo la dureza de los perfiles y agudizando, por contra, las formas extrañas que constituyen lo exquisito. El crepuscularismo entronca así con el decadentismo y con todas las épocas de crisis, aun cuando posee su matiz especial que consiste, como antes se ha indicado, en una exacerbación de la sensibilidad y de los sentimientos de muerte.

Hugo Dèttore (*) explica que la poesía crepuscular fué definida, como movimiento concreto, en 1911, por G. A. Borgese, refiriéndose a la de los líricos italianos Marino Moretti, Fausto Martini y Carlo Chiaves. Fuera de Italia, incluye en el movimiento a Georges Rodenbach, a Francis Jammes, a Jules Laforgue, e incluso a Coppée, para no citar a los poetas escandinavos en quienes «el tono de crepúsculo es un motivo originario». Técnicamente, el crepuscularismo se acerca al intimismo por su aceptación de palabras del lenguaje cotidiano, su desdén de las grandes formas y su odio al retoricismo. El crepuscularismo coincide

(*) *Dizionario delle Opere.* Bompiani.

con el «fin de siglo» y, en realidad, en este aspecto concreto, no es sino uno de los aspectos de la poesía postromántica y simbolista.

CRISTIANISMO. — Introducimos aquí este título por una motivación necesaria. No hay un «estilo cristiano» en el arte y la literatura; así lo ha dicho la Iglesia. El punto de vista religioso se halla por encima del transcurso de los tiempos, de las instituciones, de los estilos, de los modos y de las modas. No se puede decir que un Pantocrátor románico sea más ortodoxo — o siquiera auténtico — como obra de arte cristiana, que una Inmaculada de Murillo. La propia abstracción no está reñida con los dogmas, y un tiempo y una orden hubieron, el siglo XIII y el Císter, muy cerca de lo abstracto, si no dentro de ello. Basta ver los capiteles de Poblet, la desornamentación general del estilo. Lo mismo ha de decirse en literatura. Si tomáramos los Libros Sagrados como *summa* de los modelos posibles, me permito decir que allí encontraríamos todas las posibilidades de creación en lo religioso o lo profano, en cuanto a estilo. Para comprenderlo, basta comparar la solemne gravedad sencilla del Génesis con el arrebato visionario de Ezequiel, la claridad de los Evangelios con el hermetismo esencial del Apocalipsis.

CRITICISMO. — Se denomina, en filosofía, a la doctrina kantiana, por gravitar sobre los problemas de la crítica del conocimiento con preferencia sobre los del ser.

En general, se entiende por criticismo la propensión a situar todas las estructuras del existir y del crear bajo el imperio de la crítica, considerando las especulaciones de ésta como la más alta de las funciones intelectuales por cuanto ha de ser la discriminadora de los elementos de verdad, utilidad, conveniencia y poder que en cada momento cultural acontezcan.

Sin duda alguna, es nuestra época la que ha llevado más lejos los postulados del criticismo, dando a la crítica, cuya corrupción y antítesis suplantadora podría ser la propaganda, una importancia fundamental.

CROMATISMO. — Literalmente significa efecto de color. El término «cromático» se usa indistintamente en música y en pintura. En la primera, se denomina cromatismo a la técnica musical que establece como necesario el uso de las notas intermedias de la escala, o semitonos, que, en la música diatónica, permanecen al margen de la configuración normativa, sirviendo tan sólo de ornamento, transición, o como elementos para la modulación o cambio de tono.

El cromatismo no solamente afecta a la melodía sino que, al introducirse en los acordes, da lugar a los llamados «alterados»

extraordinariamente importantes para aumentar los efectos expresivos, subjetivos, de la música. Desde la antigüedad, cromatismo y diatonismo existen como corrientes que se unen o se rechazan desde los campos de sus prácticas respectivas.

Como se dijo al definir la esencia del atonalismo, el cromatismo fué científicamente creado por Marchetto de Padua, con su teoría sobre la «permutatio» o alteración cromática. Posteriormente, Willaert, Cipriano de Rore, etc., fueron introduciéndolo en la música renacentista. Durante el siglo XVII, Marini lo incorporó a su escritura violinística, pero, cuando en realidad el cromatismo empezó a encontrar su razón de ser, fué en las grandiosas polifonías de J. S. Bach, y en los dramas musicales de Ricardo Wagner que, especialmente desde *Tristán*, abren el horizonte del atonalismo, sistema en el que lo cromático alcanza plena substantividad, al otorgarse a las notas cromáticas la misma eficiencia que regía para las diatónicas, más aún, para los grados tonales.

CROMOLUMINARISMO. — Calificativo de tendencia que adoptó uno de los grupos idealistas surgidos en París, en 1895, como reacción contra el Simbolismo. Lo integraban los pintores: Maximilien Luce, Angrand, Signac, Lucien Pissarro, Théo Van Rysselberghe, Seurat. Como su nombre quiere indicar, la intención estética de ese grupo consistía en devolver a los elementos de la realidad objetiva su primacía, si bien con técnicas diferentes, más o menos filiales del impresionismo; tales como puntillismo, divisionismo, neoimpresionismo, etc.

CUBISMO. — El cubismo es la representación pictórica del análisis de las estructuras de la realidad, en lo que éstas tienen de geométrico, de accesible a una elucubración arquitecturada sobre sus solas bases. De ahí la relación con el purismo, tendencia originada por la intención de desmontar los estratos de lo objetivo para dar, en la versión del arte, lo que la forma plástica tiene de esencial, de prefigurativo.

De estas condiciones deriva el carácter profundamente intelectual de esta tendencia, cubista, empeñada en resolver sus problemas de espaldas al sentimiento, sin el auxilio de otra inspiración que la cerebral. El cubismo desintegra los conceptos de fondo y forma para volver a fundirlos en un sistema de realización inédito hasta su insólita virtud depuradora, verdadera ascesis en la cual la pintura se despoja de sus más resplandecientes vestiduras para ofrecerse a través de la sola y recóndita anatomía del análisis de las cosas.

Los antecedentes históricos de la representación cubista pueden señalarse fácilmente, en lo que se refiere a la geometrización de la realidad, si bien, su análisis, descomposición y nueva síntesis

unitaria, sólo hasta lo que entendemos hoy por cubismo, han podido darse. En el arte de los negros, en el de los pueblos oceánicos, en los primitivos italianos y alemanes; en Cimabue, Della Francesca, Giotto y, sobre todo, en Konrad Witz, existe una marcada orientación hacia generalizaciones de orden geométrico, lo que lleva a los escultores negros y oceánicos hacia un simplismo rudo pero lleno de expresividad, en el que las aristas juegan un papel preponderante, y a los primitivos occidentales de la Edad Media hacia límpidas composiciones en las que predominan formas triangulares, como estilización de masas que se oponen y complementan con tan bellísimo efecto como, ejemplarmente, en el *San Cristóbal*, del citado Witz.

Pero, para que pudiera producirse una tan ascética y fanática concepción de la realidad pictórica, como el cubismo la practica, era preciso que el naturalismo llegase a la plenitud de su evolución y de su vigor, culminando, a través del barroco, en aquella fiebre de color que señala el romanticismo y, posteriormente, en los éxtasis del «plein air» divulgados en 1863 con el famoso «Dejeuner sur l'herbe» de Edouard Manet, que consiguieron, con el impresionismo, su escuela y su estética de luminosidades aéreas, apasionada crisis de lo naturalista.

Es en la reacción constructiva de Cézanne, en su vigorosa afirmación de los elementos pesantes de lo real, donde se hallan, potencialmente, las intenciones estilísticas que llegarán a la «conducta» cubista; intenciones que, hacia 1907, con los hallazgos intuitivos de Georges Braque y de Pablo Picasso, empiezan a delimitar su radio, a concretarse, y a constituirse como actividad estética específica, como ismo, en el cual el componente de «análisis geométrico» asume la dirección, la responsabilidad, del acierto del conjunto. Sobre el origen del nombre dado a la tendencia parece existir discrepancia. Janneau (*) transcribe el relato de Guillaume Apollinaire, publicado en *Le Temps*, el 14 de octubre de 1914. Dice así: «Las telas de Picasso, Braque, Metzinger, Gleizes, Lèger y Juan Gris, provocaron la inspiración de Henri Matisse, quien, vivamente sorprendido del aspecto geométrico de esas pinturas, en las que los artistas habían querido representar con gran pureza la realidad esencial, pronunció esa palabra burlesca, «cubismo» la cual debía progresar tan rápidamente en el mundo». Por el contrario, Maurice Raynal, en su obra: *Picasso*, aparecida en el año 1922, afirma: «Es necesario que aceptemos esa denominación, el cubismo, dada por irrisión y no por Henri Matisse, quien lo negó siempre...» Janneau resume: «Sea lo que fuere, de estos textos resulta una primera certidumbre; del año 1908 data el estado civil del cubismo».

(*) *El Arte Cubista.* Edit. Poseidón.

CONSTRUCCIONISMO. Naum Gabo, *Construcción lineal.* 1943.

CONSTRUCTIVISMO. Paul Cézanne,
El muchacho del chaleco rojo. 1890-95.

Apollinaire fecha en 1911 la primera exposición de conjunto del cubismo, en la cual figuraron obras de Metzinger, de Gleizes, de Robert Delaunay, de Le Fauconnier y de Fernand Lèger. Estos pintores, con Marcel Duchamp y Juan Gris, fueron quienes mejores aportaciones hicieron al naciente estilo, si bien sus distintos temperamentos y procedencias debían, con el tiempo, volver a dirigirlos hacia sus intuiciones particulares del arte; simultaneísmo y dinamismo en Delaunay, exaltación de la máquina y cierto grandiosismo en Lèger, contaminación surrealista en Duchamp.

Es el español Juan Gris, sin duda alguna, la personalidad más pura y perseverante del cubismo. Desde su afiliación a la tendencia, ocurrida en 1912, hasta su temprana muerte, acaecida en 1927, cuando contaba cuarenta años de edad, Gris realizó una serie de obras de gran belleza, dotadas de serenidad y de equilibrada y penetrante lucidez, en contraste con el apasionamiento y la inquietud picassianas y el esteticismo de Braque. Su temperamento no se exalta fácilmente ante las exóticas muestras del arte negro, que sacuden hondamente a otros artistas y contribuyen a su formación, transitoria, cubista. Carece Gris de la ardorosa inspiración que aporta al movimiento un Marcousis, o del trasmundo expresionista que alienta en las creaciones del cubismo alemán, al que vivifica Kanoldt, Thuar, Feininger, Marc, etc. Pero, en cambio, Gris ofrece la realización más perfecta de lo que constituía el ideal cubista; el hallazgo de la nueva unidad o, mejor dicho, de la primera unidad verdadera lograda en pintura, mediante la fórmula analítica de lo real. El propio Juan Gris da precisas indicaciones sobre su técnica espiritual y material: «Empiezo—dice—por organizar mi cuadro, después clasifico los objetos». En 1925, escribe en el *Bulletin de la Vie Artistique:* «Justamente por reacción contra los elementos fugitivos empleados por los impresionistas, se quiso buscar en los objetos a ser representados, elementos menos inestables. Para ello, se escogió aquella categoría de elementos que quedan en el espíritu por el conocimiento y que no sufren modificación a todas horas». De ahí la supresión de la atmósfera y aun de la «luz exterior», la condensación de las figuras en sus elementalidades y, si no la supresión, la reglamentación rigurosa de lo temático, hasta reducirlo, casi, a la condición de una escala mental, en la cual sólo muy escasas posibilidades de seducción pueden existir, forzando, por contraste, a una intensificación del valor, del peso específico de lo estrictamente pictórico o representable. Todo esto constituía, naturalmente, un «impasse», pero éste era el peligro y la gloria del cubismo.

Dada la plenitud de los colores usados en la pintura cubista y el espíritu invencionista que presidía todas las creaciones del período, no es de extrañar que Braque, Picasso y el propio Gris, ya desde 1913, cometiesen el «pecado» de realzar, por todos los

medios posibles, los efectos estimulantes del cuadro. Para ello no tuvieron inconveniente en acudir a los más heterogéneos expedientes, tales como los que, genéricamente, se comprenden bajo el nombre de «collages» y que consisten en substituir porciones de pintura por fragmentos, pegados, de papeles de colores, pentagramas, etiquetas de bebidas, recortes de telas o de periódicos, etcétera, técnica ingenua que había de dar lugar, por un lado, a las perversidades surrealistas, hechas con trozos de grabados recortados y nuevamente montados, en composiciones alucinantes y misteriosas, de las cuales es indiscutible maestro Max Ernst, y, por otro, a excesos de dudoso valor estético, tales como adaptar al cuadro, para integrarlos en su finalidad, objetos diversos, como conchas, cuerdas, plumas, etc., todo lo cual fué en su tiempo celebrado como «exquisito jeroglífico» por el poeta del ángel Herteubise, Jean Cocteau.

Volviendo al cubismo puro, es interesante constatar las diversas clasificaciones que de este estilo se han verificado. En general, se reconocen en él una época de análisis, o abstracta y otra de síntesis, o constructiva. Wilhelm Hausenstein (*) divide sus diversos aspectos en dos grandes grupos: «Más allá de las diferencias puramente personales — dice — cabe distinguir hoy tan sólo dos grupos netamente diferenciados entre sí; uno que representa un cubismo que recurre todavía en amplia escala a motivos del simple cuadro material; esto es, de la impresión natural, tradicional, y otro que admite casi absolutamente los reflejos plásticos de sensaciones puramente psicológicas, y aún metafísicas».

Apollinaire veía en el cubismo diferenciaciones más sutiles. distinguiendo en él hasta cuatro grupos diferentes, a los que denominaba: *instintivo, físico, científico,* y *órfico.* Al primero relegaba las obras en las que descubría ciertas reminiscencias impresionistas, un concepto menos puro de la composición, excesos en el color o en la luz, etc. En el segundo situaba los cuadros formados mediante «conjuntos nuevos con elementos sacados, en su mayoría, de la realidad visual». En el tercero integraba las creaciones hechas «con elementos extraídos no de la realidad de la visión, sino de la realidad del conocimiento», esto es, de la abstracción de las objetividades. El cubismo órfico era el arte de pintar conjuntos geométricos con elementos inventados por el artista «y dotados por él de una poderosa realidad». Como Janneau y Hausenstein señalan, es difícil diferenciar componentes extraídos de la realidad del conocimiento de los inventados por el artista, dado que unas y otras formas se hallan, en el cubismo, sometidas a una tremenda disciplina de transformación, de atematismo, de construcción sintética unitaria. La invención de objetos o de figuras estaba reser-

(*) Op. citada.

vada al surrealismo, aun en sus expresiones más vecinas a la abstracción, tales como las engendradas por Ashille Gorky, Yves Tanguy, Jacques Herold, Henri Goetz, autor del interesante *Hommage à Poussin 1945*, etc.

El cubismo tenía su misión limitada por la misma pureza suicida de su esencia. La geometría es el dominio que más rápidamente se agota, porque batalla con la sencillez del espacio y de sus dimensiones; esto lo sabe bien la arquitectura, pero, cuando hacia 1924, finalizó el gran período creador del cubismo, una nueva aportación espiritual estaba hecha; su originalidad, su eficacia y su poder de expansión y de depuración renovadoras, garantizaban una vez más, con el fulgor cristalino de sus logros, la capacidad inventiva y creacional del hombre.

Con posterioridad, derivaciones cubistas han ido segregando distintas consecuencias; aspectos del nuevo realismo, vertebrado según sus aspiraciones, claridad compositiva que pueda encontrarse, siguiendo normas de geometrización, en pintores tan alejados del estilo como Marc Chagall, estructuración del arte abstracto que actualmente parece animado de gran potencia creadora, etcétera. Tienen asimismo importancia, como resultantes del cubismo, las formas esquematizantes que, en un Batlle Planas, en un Graham Sutherland, han producido obras de un hondo contenido emocional y plástico.

CUBISMO ESCULTÓRICO. — Pablo Picasso realizó, poco después de sus telas cubistas, una famosa cabeza con el volumen descompuesto en planos geométricos. Hacia el mismo período — entre 1908 y 1911 —, el rumano y gran escultor Constantin Brancusi simplificaba hasta el ovoide sus cabezas y cuerpos. Nacía de ahí un arte escultórico que, como la pintura, iría abandonando restos figurativos para llegar a la doble abstracción: de los ritmos y de los esquemas geométricos. Pablo Gargallo y Julio González introdujeron tempranamente la modalidad de la escultura en hierro forjado, que actualmente tiene en todo el mundo, pero particularmente en los Estados Unidos, gran número de cultivadores. En escultura, los campos de los respectivos ismos no están tan delimitados como en pintura. Hans Arp, Duchampvillon, Belling, Laurens, Zadkine, Lipchitz y tantos otros han obtenido un arte que circula en el campo magnético cuyos puntos cardinales son: expresionismo, cubismo, semiabstracción.

CUBISMO LITERARIO. — Entre los movimientos poéticos del presente siglo se halla el denominado como en el epígrafe se cita, el cual fué motivado por la necesidad de hallar la exacta correspondencia lírica al hallazgo plástico representado por el cubismo pictórico. Varios poetas, entre ellos Apollinaire, Max

Jacob, Cendrars, Reverdy, Cocteau y André Salmon, se agruparon en torno a la palabra cubismo, la cual vino a prestarles el servicio de ofrecer, si no un contenido concreto, por lo menos referencia suficiente para elaborar un estilo y unas posibilidades. Éstas se basaban en el subjetivismo, en la desintegración de la realidad descriptiva y el libre uso de los fragmentos emotivos de la misma. Paul Dermée, en unas notas de estética, aparecidas en el primer número de la revista *Nord-Sud*, de marzo de 1917, escribía: «Nada de desarrollo. Todo lo que se cuenta, se explica y hace intervenir un elemento de raciocinación que ha encadenado siempre la poesía de la tierra». Por contra, había que ir en busca de un «intelectualismo sensorial» y para ello «en gran número de las poematizaciones cubistas, el objeto exterior, tema central, promotor del poema, no existe». Si transcribimos estos conceptos de estética poética, establecidos casi simultáneamente a los postulados dadaístas, es porque los creemos de importancia superior, verdadera clave para comprender la intención y la evolución de toda la poesía del siglo xx. En contra de la discursividad de la lírica ochocentista, y de la sumisión del factor lírico al temático, en toda la poesía, o en la inmensa mayoría de la realizada en el presente, se observa la ausencia de desarrollo literal, la abundancia de «supuestos», la libertad absoluta en el uso de las menciones psíquicas, etc. Esto se puede comprobar, lo mismo en el neopopularismo de un Alberti, como en el creacionismo mágico de Huidobro, que en los poemas neoculteranos de T. S. Eliot, o en el surrealismo de Bretón y de Eluard.

CULTERANISMO. — El concepto de culteranismo consagrado por la costumbre es el aplicado al sistema de los denominados culteranos, que consiste en no expresar las ideas sencillamente, sino con amaneramiento, por medio de giros rebuscados y torsiones de sintaxis.

Este movimiento se extendió por Europa a finales del siglo xvi hasta principios del xvii. En Italia fué llamado «Marinismo» por ser el poeta Marini su fundador. En Francia tuvo su principal vigencia durante el reinado de Luis XIII y en Inglaterra, bajo el nombre de «Eufeísmo», fué introducido por Luly.

Tuvo especial importancia en la literatura española debido al extraordinario uso que de este estilo supo hacer Luis de Góngora, quien, a puro pulso de genialidad, revirtió los valores trastocados de la manera, convirtiendo lo amanerado en perfecto, lo rebuscado en hallazgo de musicalidad y coherencia insuperables.

Ahora bien, en sentido general puede entenderse por culteranismo la intromisión fundamental de lo culto en el conjunto artístico. Ello no significa forzosamente la pérdida de los valores de espontaneidad, gracia, etc. En el hombre artista, como en el

hombre pensador, la humanidad no es sino asimilación de esencias y de vivencias, impracticables directamente, por medio de las formas culturales. Es en esta dirección, que Nietzsche analizaba cuando hablaba de «soportar la cultura», que se han producido las obras más importantes de la poesía y del arte. En todo caso, culteranismo, aquí, vendría a significar la patentización de ese elemento inevitable de lo culto, no su mera existencia como formativa del espíritu creador.

CURSILISMO. — Aun cuando el calificativo de cursi no se suele aplicar a las obras de arte, sean plásticas, literarias o musicales, sino por excepción, vale la pena esa posibilidad de uso para analizar, siquiera someramente, el concepto de lo cursi.

El hecho de que aparezcan como cursis las modas, las obras, las costumbres incluso, de los períodos inmediatamente precedentes, delata el carácter sentimentalista de este fenómeno. Efectivamente, en toda creación, sea del orden que fuere, existe un componente sentimental que es tolerado sólo por la pasión general que lo envuelve y lo utiliza dentro del estilo de aquel momento. Es, por consiguiente, natural que, al transcurrir esa exaltación, esa aureola defensiva que constituye la fuerza combativa de cada tendencia o movimiento artístico, quede éste arrojado bajo la luz helada de la crítica. Permanece entonces en una desnudez que le hace exhibir, por una parte, cuanto de valioso hay en él; los poderes de eternización que logró imbricarse, dicho de otro modo, su intemporalidad. Sin embargo, su otra fachada es la armazón sentimental, demasiado humana, que le dió su potestad de embriaguez que, transcurrida, aparece en su verdadera condición de «cosa para» no de «cosa en sí».

Es entonces cuando el calificativo de cursi halla su adecuación exacta y su aplicación inevitable. Dura esa represión contra las formas precedentes hasta que un vago cansancio empieza a minar las entronizadas en aquel presente. Lo cursi llega a valorarse también por lo que tiene de deleznable; esto es, por su misma naturaleza sentimentalista que lo convertía en despreciable, pero que, históricamente, reviste la importancia de expresar los valores opuestos a los intemporales, que son los que, cuando tienen calidad, interesa conservar de la desaparición absoluta, hacia la que tienden por su íntima condición y categoría. Cursi, en sentido más específico, es todo lo insuficiente, lo del «quiero y no puedo».

D

DADAÍSMO. — «La pensée se fait dans la bouche.» Esta frase de Tristán Tzara encierra todos los horizontes dadaístas, transfiriendo a la improvisación, al desorden y a la duda, la suma de los valores que, en la poesía tradicional, se reservaban a la composición ordenada, exteriormente por unos cánones de métrica y de rima e, interiormente, por la sumisión a sentimientos e ideales homogéneos.

Pero las formas tradicionales se habían, frecuentemente, convertido en fórmulas, y una raza academizante, enemiga de la poesía, que es, intrínsecamente, libertad, quería imponer un criterio formalista, esclavo de un sentido común, o de un idealismo común, que ya no servía a las necesidades del nuevo lirismo. «Fué en Suiza, fuera de Francia — dice Nadeau (*) —, donde se construyó una máquina bien homicida para la poesía y el arte tradicionales. Es, en efecto, el 8 de febrero de 1916, en Zurich — lugar de refugio de emigrados de todas las especies y países —, que Tristán Tzara, joven poeta rumano, R. Huelsenbeck, alemán, y Hans Arp, alsaciano, abriendo un diccionario por una página cualquiera, bautizan con el nombre de *dada* un movimiento que debía llenar con sus deflagraciones los siguientes años, y actuar, de este modo, poderosamente, sobre los destinos del surrealismo naciente».

Tzara desarrolló más tarde, en «innumerables manifiestos», lo que significa el dadaísmo. Gómez de la Serna (**) transcribe algunos fragmentos de los mismos: «Dada no significa nada y, sin embargo, la primera idea que se revuelve en las cabezas es de orden bacteriológico; encontrar un origen etimológico, por lo menos. Así, se anuncia en los periódicos que los negros Krou llaman a la cola de una vaca santa: dada. El cubo y la madre, en cierta región de Italia: dada. El caballo de madera, el ama de cría, en ruso y en rumano: dada».

(*) Histoire du Surréalisme.
(**) *Ismos.*

«Este mundo, que no está especificado, ni definido en la obra, pertenece en sus innumerables variaciones al espectador. Para su creador, la obra no tiene causa ni teoría.»

«Yo estoy contra los sistemas; el más aceptable de los sistemas es el de no tener principio alguno.»

He aquí cómo dogmatiza el adversario del dogmatismo, para sentar el agnosticismo absoluto como profesión de fe y la heterogeneidad como estilo. Su razón de ser, no obstante, se halla justificada por la violencia juvenil de la vocación. El «homo ludens» no quiere ser sino cantor; cantor en perpetua insurrección contra los motivos de su canto, que quiere se reduzcan a uno; el solo acto de cantar. Este poeta puro busca en el desorden de la imprecisión, a través de la impureza consecuente a la no selección de temas ni de imágenes, toda la fecunda libertad del existir primigenio y del pensamiento prelógico. Escribiendo sobre Rimbaud, se ha delatado, diciendo: «¿Para qué era preciso continuar una actividad que, habiendo perdido su calidad de violencia, ha visto marchitarse el fundamento de su único secreto de ser; el de la libertad?»

En 1934 (*) Tzara resume y aclara su *Poética,* formulando su criterio en las palabras siguientes: «Denunciamos de inmediato un malentendido que pretendía clasificar la poesía bajo la rúbrica de los medios de expresión. La poesía que no se distingue de las novelas sino por su forma exterior, la poesía que expresa, sean ideas, sean sentimientos, no interesa a nadie. Yo opongo a ella la poesía *actividad del espíritu.* Queda como perfectamente admitido, hoy día, que se puede ser poeta sin haber jamás escrito un verso, y que existe una calidad de poesía, en la calle, en un espectáculo comercial, etc., no importa donde; la confusión es grande y es poética.»

Estos conceptos de la nueva lírica, que es la dadaísta, enraizados a una visión del mundo en la cual predomina de modo absoluto la percepción sobre todo otro componente, son aún más especificados, en su anárquico sentido de la belleza, por Ribemont-Dessaignes, cuando dice: «¿Qué es lo bello? ¿Qué es lo feo? ¿Qué es lo grande, lo fuerte, lo débil? ¿Qué son Carpentier, Renan, Foch? Lo ignoro. ¿Quién soy yo? Lo ignoro. Lo ignoro. Lo ignoro».

Por esta dirección, el dadaísmo hubiese llegado rápidamente a la Muralla China, a las sublimes paradojas de Lao-Tsé, y también al nihilismo indú. Aclaramos la relación, con este pasaje del Bodhidarma: «Decidme: ¿Qué es la Sagrada Doctrina? — Nada hay sagrado. Nada hay que merezca ese nombre. No hay Sagrada Doctrina. — Decidme, entonces, finalmente: ¿Quién es el que así

(*) *Ensayo sobre la situación de la poesía.*

me responde? Decidme: ¿Quién sois vos? Yo no lo sé. Yo no lo sé».

Pero el dadaísmo no se dirigía hacia consideraciones metafísicas, ni hacia el cultivo de experiencias místicas, aun negativas, como las aludidas. El dadaísmo empleaba tan sólo el elemento destructor de las jerarquías, no ya morales, sino intelectuales, pues su misión no era otra que la de sembrar la semilla de la irracionalidad por la irracionalidad. Su técnica, por ello, era exquisitamente rudimentaria; el automatismo y la virtud de la imagen en sí y para sí. Su ideario, la incertidumbre. Cierto dandismo integra la tendencia en las posiciones aristocráticas, minoritarias, con desprecio del público anónimo y de sus opiniones. Ya en aquella época, y en Francia, la masa de lectores empezaba a revelarse incapaz de seguir a los creadores en sus intrincados laberintos. Por ello, el dadaísmo vive vuelto hacia su grupo y cuando realiza sus apariciones públicas lo hace mediante esas «mise en scène» de sarcástico humor que luego habrían de tener en Dalí uno de sus mejores estilistas. El Boletín dada, de febrero de 1920, reúne los nombres de Picabia, Tzara, Aragon, Bretón, Ribemont-Dessaignes, Eluard, Duchamp, Dermée y Cravan. En sus revistas, *Cannibale, Proverbe* y *391*, prosigue sus experimentos sobre la expresión poética, buscando, según los versos de Apollinaire: «un nuevo lenguaje en el cual el gramático de ningún idioma tenga nada a decir». De ahí salen los elementos que, procediendo como en la «espontaneidad profunda» del primitivo, darán lugar, sistematizados, al mecanismo surrealista y, también, los que, derivando de los aspectos más banales y exteriores de dada, originarán la postura individualista y perfectamente inútil del «letrismo», y la invención esquizoide de nuevas palabras, sin otro sentido que el de su sonoridad inédita y agresiva; recurso, este último, que Huidobro usará en su *Altazor*, bien que sabiamente utilizado, subordinado a la expresión del conjunto. En el dadaísmo no existen líneas conductoras que tracen las directrices mentales; el pensamiento puede y debe funcionar en la más completa de las indiferencias hacia todo sentido de rigor, de unidad, de coherencia o de ideario. Establecidas estas características, que dan lugar a las más diversas muestras líricas, desde las letanías de Soupault: «Andrés Bretón no está enfermo. Felipe Soupault ha sido internado. Luis Aragón está loco... Eluard ha perdido su reloj. Tzara está en París, etc», hasta las mágicas versiones como: «El mundo es un sombrero con flores» o los textos de Picabia, pasando por las bromas letristas de Tzara: «Et nous chantons, oi oi oi oi oi...», podría resultar un balance negativo al valor del movimiento si no fuera porque la existencia necesaria de éste fué plenamente justificada por su virtud precursora. En el arte, como en otras actividades humanas, suele darse una división simultánea y sucesiva

del trabajo. Ningún poeta, pintor, músico o escuela, son nada en su aislamiento, siendo precisa su reunión en la marcha de la cultura y de la historia para que esa parte cobre toda la vida y la fuerza que le pertenecen. Existen, pues, momentos, tendencias, generaciones, etc., cuya razón de ser no estriba en su capacidad para crear monumentos perdurables o importantes — en el sentido tradicional, occidental, de la jerarquía de valores —, sino en la de descubrir campos, horizontes, para la acción y el pensamiento. El dadaísmo es un purísimo espécimen de este tipo. Nada en él se estructura para perdurar; todo en su recinto es chispa, relámpago, intuición; juego con su propia y voluntaria intrascendencia, en pleno presentimiento de su caducidad meteórica. Heredero del futurismo marinetiano, surgido en el momento central de la primera guerra europea, de él proceden también las conquistas revolucionarias que en el creacionismo se codificarán, para integrar en este mundo de tendencias — opuestas a las naturalistas o románticas — la vasta gama de posibilidades que hallan su máxima consecución en el goce dionisíaco de la imagen; verdadera célula microcósmica donde el poeta anida su esencialidad expresiva. Sin la lección de soberbia independencia dictada por el dadaísmo, no hubieran sido posibles las heréticas sectas que han intensificado a tal extremo la temperatura lírica del siglo. De su centralización en lo estrictamente poético, surgirán más tarde muchas cosas importantes, entre ellas la dramática definición del poeta, dada por Jean-Arthur Rimbaud en una de sus famosas cartas, en la cual dice: «El poeta se forma contemplando por un profundo, inmenso y razonado desencaje de todos los sentidos, todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura. Él es el buscador de sí mismo. Agota en sí todos los venenos para conservar solamente sus quintaesencias. Inefable tormento para soportar el cual tiene necesidad de toda la fe, de toda la fuerza sobrehumana, y por el que deviene, entre todos, el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito, y el supremo sabio».

Dada se extinguió por disgregación fecundante. Bretón arrancó de él sus mejores fuerzas y, en 1922, se verifica la ruptura definitiva. Aragón, Eluard, Peret, etc., entran a participar en el movimiento surrealista. Tristán Tzara prosigue su carrera poética en la soledad de su casa construída por Adolf Loos, en la que, según Gómez de la Serna, todo es de una riqueza solemnemente nueva. En 1933, sigue siendo fiel a su maravilloso sistema de asociaciones desencadenadas y escribe: «¡Capitán! Las claridades de carbón deviniendo foca, rayo, insecto bajo tus ojos, los escuadrones de alucinados, los gritos de los sonámbulos mecánicos... invadirán la jornada simple y rural y el cine de tu sueño. ¡Capitán! Haz guardia a los ojos azules». Para que se pudiera llegar a este sentido de la poesía, ha tenido Jean Cocteau que reconocer «que

Julio Verne le era tan importante como el *Tristán*». Sin embargo, en esto consiste el pecado del dadaísmo. Eran precisas la actitud trascendente y un grave dramatismo que él no podía directamente dar.

DECADENTISMO.— El calificativo de «decadente» se ha usado en exceso para que su verdadero sentido pueda en el presente ser aplicado con toda su eficiencia. Ni siquiera su exageración o su sistematización, en el decadentismo, constituye una verdad en el intrínseco valor peyorativo que implica el término. Son decadentistas todas las formas de arte contemporáneo o, por lo menos, su gran mayoría. Sin embargo, hemos presenciado el hecho de que las creaciones y los movimientos espirituales que en un momento dado aparecían como decadentes, poco después eran exaltados como una vía de liberación y de renovación imprescindible. La verdadera decadencia, en el arte, es el silencio; la cesación de producción viviente o, lo que es lo mismo, la proliferación del plagio y de las formas menores, carentes de significación y de fuerza. Por el contrario, en las obras en las que se extreman determinados componentes con detrimento de otros, como acontece en los ismos más estrictos, no hay sino decadencia relativa, cuya referencia es el clasicismo, o sea el arte de síntesis y de equilibrio.

Pueden llamarse decadentistas las tendencias en las que el desequilibrio es, no sólo una consecuencia, sino su verdadera razón de ser, pero el adjetivo «decadente» no significará lo que originariamente; será un nombre más para citar un grupo de estilos, unidos por su parcialismo. Es cierto que, entre esos estilos parciales, existen algunos cuya parcialidad es posiblemente insuficiencia; estos son, pues, más decadentes que los otros. Tal sucede con el manierismo, con el dadaísmo, al compararlo con su sucesor el surrealismo, etc. Con el transcurso de la evolución estilística, tendencias que aparecían como decadentes van transformándose en estables; Baudelaire es un ejemplo de ello. Su satanismo y sus paradojas han ido eliminándose automáticamente hasta limpiar los contornos de la poesía «maldita» del obstinado cantor del vicio y dejarla como un puro monumento que casi nos atreveríamos a llamar clásico. Eaglefield Hull, en su tratado sobre armonía moderna, cae en el exceso de prodigar el confusionismo resultante de esas metamorfosis del estilo.

Giuseppe Gabetti define el decadentismo como un repliegue de la cultura hacia sí misma; esto es, como su transformación en una finalidad autocontemplativa que deriva por ello hacia las maneras más exquisitas y finales, tendiendo a prescindir del contacto con el poder vigorizante de lo colectivo. En este sentido, el decadentismo viene a coincidir con otros aspectos, calificados como

ismos, de las tan mencionadas «épocas de transición». Concretamente, denomina decadentismo al movimiento poético francés de fin de siglo, por el cual se disgregaron las esencias románticas hacia la nueva concepción lírica modernista. En 1882, el movimiento decadentista inició la publicación de su primera revista, *Nouvelle Rive Gauche*, que, después de diversos títulos, llegó al de *Le Décadent*, en 1886. Incluyendo en esa tendencia a poetas tan diversos como Rimbaud, Verlaine, Samain, Pierre Louys, etc., se hace patente la relatividad de estos rótulos que, sólo en algunas ocasiones, adquieren eficiencia explicativa. El decadentismo coincide también con el esteticismo en todas sus formas y de este modo integra a muchos artistas cuya característica fundamental los hace pertenecer esencialmente a diversos movimientos, tales como: simbolismo, prerrafaelismo, misticismo, etc. Y ello sucede por cuanto el decadentismo, más que una esencia, es un estado que pueden tomar todas las esencias; es la etapa en la que la amenaza de la disolución pone su acento en las obras y en las vidas, conduciéndolas al delicado morbo de lo exquisito.

DECORATIVISMO. — La esencia de lo decorativo está en su contextura de descentralización. Así como en la pintura pura lo que importa ante todo es concentrar los volúmenes e incluso la expresión en torno a un centro de gravedad espiritual y material, en la pintura decorativa ese centro no existe o, mejor dicho, se fragmenta y centrifuga en toda la superficie de la obra. Lo decorativo capta los aspectos más exteriores de las apariencias, en lo que éstos tienen de rutilante, de sumariamente armonioso; de ahí su superficialidad tantas veces constatada. La profusión de centros aludida es la que genera el procedimiento general de lo decorativo; esto es, los ritmos, los cuales sirven para la consecución de la euritmia del total y para la ordenación de las repeticiones, de uso frecuente en la decoración.

DEMONISMO. — Úsase el concepto «demoníaco» para indicar el modo mental del primitivo o del niño. Leo Frobenius cita a este respecto la palabra de Goethe, en *Wilhelm Meister*, «espectralizado». La intuición del universo, en ese estadio, «llena el mundo del niño con demonios. Estos demonios — o lo espectral, incierto, del derredor — son las manifestaciones vitales infantiles de su cultura, que equivalen al devenir y se desarrollan, como fenómeno, inaccesible al razonamiento humano, en el plano «más bajo», en el de la vida del ánimo», aclara el autor citado (*).

A diferencia de lo demoníaco, lo demonista es lo perteneciente al infracosmos del infierno, tal como ha sido legado al presente

(*) *La cultura como ser viviente.* Espasa Calpe.

por el triple camino de las concepciones religiosas, de las representaciones plásticas, y de la magia.

En Mesopotamia esas tres ramas no constituían sino un solo tronco. Los dioses eran los creadores, los humanos su obra pura, los animales y los demonios eran los «impuros» a los cuales los sacerdotes — los *kalé* y los *ashipu* — exorcisaban mediante especiales ceremonias y conjuros. De ahí deriva la intromisión demonista, como tema y como expresión, en las artes y en la lírica que, primitivamente sometidas a la finalidad práctica religiosa, fueron independizándose progresivamente.

Los demonios han sido tema pictórico por excelencia durante el período gótico, como lo fueron escultórico durante los imperios asirio y babilónico. Es singularmente curiosa una representación esquemáticosimbólica del *Códice de Wiesbaden,* en la cual los ángeles rebeldes — las formas rebeldes — están substituídos por una lluvia de estrellas negras de diversos tamaños que caen sobre un fondo de rayas que se entrelazan dramáticamente. Giotto pintó una bella visión de los demonios expulsados de Arezzo por San Francisco. Hyerónimus Bosch y Peter Huys crearon una terrible y extraña demonología con sus pinturas presurrealistas. En *El Infierno,* de Huys, los demonios son asimilados a lo que las formas tienen de padecimiento por su solo existir, exacerbado en sus más tristes o crueles especímenes. Recientemente, Max Ernst ha insistido n esta concepción con sus *Tentaciones de San Antonio.* La grandiosidad con que el Rebelde es tratado en la Biblia o en los poemas cristianos: *Divina Comedia* y *Paraíso Perdido,* no tienen nada que ver con este concepto miniaturista en el que el horror de la diversidad prepara el del exterminio, expresándose por la lucha abisal entre los infraseres, que aparecen en siniestras teorías como extraídas en pesca milagrosa del océano inconsciente.

En un antropomorfismo más ingenuo, más naturalizante, el diablo ha aparecido en casi todas las literaturas mundiales, desde Tirso de Molina a Lermontov, y desde las farsas medievales a los poemas satánicos de Baudelaire y al *Fausto* goethiano, pasando por los textos mágicos en los cuales los demonios vuelven a cobrar su activismo, siendo citados por sus nombres propios.

DESCRIPTIVISMO. — Contrariamente a lo lírico que, por un éxtasis, tiende a la destrucción del tiempo, lo descriptivo afirma la temporalidad convirtiendo objetos, realidades, que se dan simultáneamente en el espacio, en una sucesión aprehensible temporalmente. Lo descriptivo es aquella parte de la narración, por consiguiente, que, en vez de relatar acciones, describe cosas. El descriptivismo es la gravitación hacia ese elemento de descripción del interés estético. Se da en la literatura, incluyendo la poesía, y en la música, siendo a partir de Listz y Wagner que la

música denominada «programática» tiende, en algunos de sus peores momentos, a describir situaciones, lo cual fué ya preconizado en el romanticismo por Berlioz, Beethoven, etc., como resultante del fervor naturalista y del deseo de trasladar su atmósfera a las regiones abstractas de la música.

Cuando Igor Strawinsky afirma que la música es radicalmente incapaz de «expresar algo», quiere seguramente decir de «describir algo», y en ello tiene la más completa razón. Por su esencia indeterminada, y por el uso que de ella se ha venido haciendo hasta el presente, la música no puede concretarse al servicio de las apariencias visuales. Así, lo descriptivo musical es más bien lo sugerente, lo creado con la intención concreta de subordinar el complejo sonoro a un sistema ideológico más o menos especificado, pero que tiene relación directa con el mundo físico, el cual sí se puede describir literariamente, pero sólo hasta ciertos límites, los cuales fueron discernidos por Efraim Lessing, en su Laocoonte.

En las artes plásticas lo descriptivo conduce hacia la desunión del conjunto. Es exactamente lo contrario de lo esquemático cuya pasión es la de realizar en uno o pocos trazos todo lo característico que existe en el modelo, tendiendo también, como el lirismo, a romper esa emanación temporal procedente del espacio cuando éste exige su traslación o contemplación minuciosa.

DESNUDISMO. — La realidad no transfigurada por el arte tiene un matiz esencialmente distinto de la creada a través de una operación estética. En la fotografía realista, sin trucaje, y en el cine de igual índole se advierte esto. Por ello, la desnudez ha sido en cierto modo redescubierta por el hombre contemporáneo, a través de estas técnicas eminentemente realistas de reproducción de lo real. La película *Éxtasis* (1933), con Hedy Kiesler, tiene asimismo un gran valor significativo, de ratificación de las «esperanzas terrestres» enunciadas por Pablo Neruda en su *Residencia en la tierra.* Efectivamente, la perversión profunda que representa el desnudismo, no ya en estas facetas transportadas al elemento técnico, sino en las concretas realizaciones fotografiadas por Pentalfa (naturismo y esperanto, trofología y espíritu libertario), reside menos en la exposición de belleza o fealdad carente de velos, que en la idea imposible de rescatar el paraíso perdido, sin pasar por la terrible aduana del dolor, de la sangre y de la contricción. El surrealismo, en sus contactos con lo pornográfico, ha dicho por boca de Robert Desnos aspectos de esa esperanza de felicidad en el abandono a la materia deificada. Por otro lado, no puede dejar de ponerse en relación con este orden de cosas, el impulso neopagano del Tercer Reich alemán y de la U.R.S.S., el renacer del deporte en el mundo, el exhibicionismo de los concursos de bellezas, e incluso, como forma la más refinada

e ideal, la poesía del ballet en la que la desnudez es más un gesto en el vacío que una ejecución en el espacio. Debo a Baltasar Rodolfo preciosos datos sobre el sentimiento esencial del atleta y luchador, emparentado con la aspiración a una sobrehumanidad realizada en este mundo, por el mero camino de la belleza física y de la fuerza. En las *Cartas* de Rodolfo se expresa un anhelo atormentado de vida en la libertad de la naturaleza, si hasta cierto punto contradictorio con la historia del hombre — creador de artificialidad — acaso indicio o presentimiento de quién sabe qué modificaciones futuras de la humana cultura.

DESPOTISMO ILUSTRADO. — Tendencia general, antes de la Revolución Francesa, de reservar la cultura a las clases altas de la sociedad, no sólo por razones de imposición económica (la mayoría de colecciones de arte y objetos naturales, por no decir la totalidad, eran privadas; el precio de los libros era muy alto por su gran calidad general, hasta entrado el siglo XVIII), sino por prejuicios de tipo clasista. Sin embargo, si los dirigentes que preconizaban el despotismo ilustrado hubiesen vivido en nuestro tiempo, hubieran comprendido que nada tenían que temer. Podían poner al alcance del vulgo las grandes obras vivas del espíritu, que éste — con el certero instinto del inferior que elige lo inferior — no las atendería. Basta observar los dominios en que la masificación cultural impera, para comprender este hecho. Las reacciones intelectuales del arte y la poesía del presente, de la música y el cine de minorías, son la respuesta adecuada a esa indiferencia por cuanto no sea serial radiofónico, espectáculo futbolístico, novela policial, rosa o verde. Así, cuando Adolfo Hitler decía que su modo de entender la justicia social consistía en que cada alemán debía recibir la misma ración alimenticia, pero no todos los alemanes podían tener una pintura de Rembrandt, por la sencilla razón de que no hay en el mundo ochenta millones de pinturas de Rembrandt, decía una verdad a medias y callaba o desconocía lo mejor. Que a la inmensa mayoría de humanos *no les interesa para nada tener un cuadro de Rembrandt.* Mucho menos, naturalmente, la música de Schönberg, la poesía de Stefan George, los dibujos de Aubrey Beardsley o la arquitectura de Gaudí. Cuando un artista de temple original quiere interesar a la mayoría, tiene que introducir en su obra elementos muy especiales, y en su vida y propaganda otros más especiales todavía, como es el caso de Salvador Dalí y de García Lorca.

DESTRUCTIVISMO. — En la lírica contemporánea ha aparecido una palabra tan significativa, por su propia virtud y por el uso repetido que de ella se ha hecho, que casi se la podría considerar como clave expresiva de toda la poesía posromántica.

Esta palabra es: destrucción. Vicente Aleixandre la eleva a la categoría de amor cuando la sitúa, en el título de su obra más excelente, en identidad con ese término. El «Dios y las cosas» del franciscanismo, se ha transformado en una visión pasional que se dirige precisamente contra las cosas que, por su belleza, son la tortura del hombre. Dado que todo conocimiento o sentimiento humano se realiza obligatoriamente por distinción, y que no existe experiencia ni — casi, diríamos, presentimiento — de lo que puede o podría ser un cosmos-todo, en el que no existiera la ley de la diversidad, imponiendo sus perspectivas rigurosas de tiempo y espacio, amor y odio, pérdida y posesión, esa misma forzosidad de reentrar por el lirismo en el mundo de las partes, produce una angustia, un desasosiego que solamente se puede concitar por ese intento destructivo, que aspira a la creación de una nada en la que ni la libertad ni la elección tengan sentido. Ese impulso de destrucción le viene al hombre de su espíritu. Afirmaríamos que el espíritu se siente extranjero en la vida y que, secretamente siempre, y con claridad algunas veces, anhela su desgarramiento y su final para poder descansar en la sombra de su sola presencia.

DETALLISMO — El detallismo o minuciosidad descriptiva se extravasa de lo objetivo para denunciar un estilo subjetivo cuya prolijidad es la expresión de una voluntad de búsqueda o de musicalismo. La descripción, sea plástica o literaria, tiene unos límites impuestos por la relación entre las dimensiones del conjunto, su dirección intencional, y las de los detalles o episodios incluídos. Todo lo que rebase esta relación que es inmediatamente aprehendida por la sensibilidad, cae en formas angustiadas de arte. Así sucede en el linealismo continuo de las artes ornamentales, en las decoraciones célticas y germanas, en el gótico, en el prerrafaelismo, en la prolijidad surrealista. Literariamente, no pueden considerarse naturalistas estilos como el de Flaubert, en cuya pasión descriptiva alienta un detallismo exuberante, colorista, cuya riqueza, prolífera en minucias, en concreciones, cuyo brillo y dureza recuerda la técnica de joyería mejor que la literaria. El detallismo es el abismo por el cual se vierten las cosas hacia el infierno de la miniatura.

DETERMINISMO. — Doctrina filosófica que profesa la creencia en la interdependencia de todos los fenómenos entre sí. La determinación sólo significa aquí, en consecuencia, una cualidad mecánica del universo.

DEVENIRISMO. — Tendencia filosófica que considera al ser como inmerso en el destino del devenir, o «llegar a ser». Esta

creencia implica naturalmente la forma cíclica para la aparición de los fenómenos, en los cuales lo que hoy llamaríamos existencial tiende hacia la nada y viceversa. Es por ello el devenirismo una tendencia temporalista en la cual la «eternización del presente» como vivencia carecería de sentido. Por el contrario, en el existencialismo de Heidegger, la nada es un componente simultáneo con el ser. El devenirismo fué descubierto por Heráclito el Obscuro y, contemporáneamente, profesado prácticamente por doctrinas estéticas tales como expresionismo y surrealismo inmersas en la angustia.

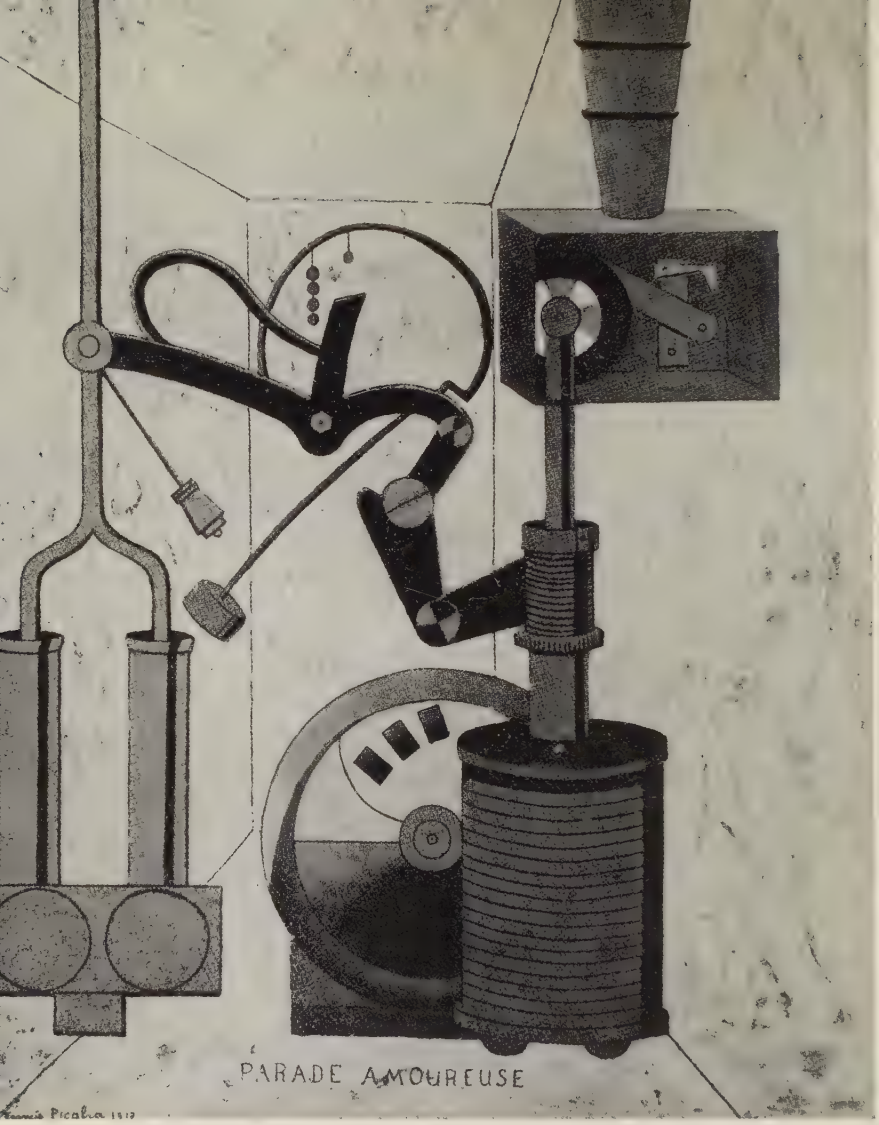
En general, las obras de arte pueden ser adscritas a los movimientos temporalista o intemporalista; esto es, dinámico o estático, según que en su intención y conducta predomine la sensación de una «inmutabilidad esencial» o, contrariamente, de un «cambio incesante». Hasta en la música, arte temporal por excelencia, se ha podido dar esa cualidad del estatismo. Manuel de Falla es el máximo representante de la misma. Esto es así por cuanto en las creaciones artísticas el espíritu es siempre el factor predominante, el silencioso e invisible director de los conjuntos expresivos. Y basta con que la vivencia espiritual sea profundamente dinámica para que una obra inmóvil — por ejemplo, escultura — quede impregnada hasta la saturación de esa fuerza de origen absoluto.

DIAFONISMO. — El concepto de diafonismo que entre los griegos significó simplemente disonancia, posteriormente fué aplicado a las composiciones no monódicas; esto es, formadas por dos o tres voces, marchando por intervalos consonantes, de cuyo género derivó el *organum*, expresión de la música producida por simultaneidad concertada.

DIATONISMO. — Práctica de la música diatónica. En la antigüedad se llamaba diatónica a la compuesta solamente de tonos enteros, pero desde la constitución del régimen tonal se considera diatónica toda escala construída según el modelo en Do; esto es, formada por cinco tonos y dos semitonos, colocados de forma regular en dos grupos denominados tetracordos, los cuales están constituídos por dos tonos y un semitono cada uno. En el modo menor varía la disposición de estas distancias graduales por el descenso que se verifica, de un semitono en el 3.° y 6.° grado de la escala, cuyas notas se denominan modales precisamente a causa de que su distancia de la tónica es la que da lugar al modo.

El auge del diatonismo tonal coincide con el romanticismo, siendo Beethoven el compositor que más profunda y exhaustivamente exploró las regiones diatónicas extrayendo de ellas cuantas bellezas melódicas y armónicosinfónicas podía dar de sí.

CUBISMO. Juan Gris.
El libro. 1911.



DADAÍSMO. Francis Picabia
«Parade amoureuse». 1917.

Contemporáneamente, Strawinsky ha vuelto, juntamente con Falla, Debussy, etc., a dar un feliz impulso a la música diatónica, en contraposición a la estética germánica que, desde Wagner y el posromanticismo de Bruckner, Mahler y Wolf, se había lanzado decididamente por las sendas orientalizantes cromáticas, hasta llegar al expresionismo atonalista.

Si hubieran de adscribirse los estilos diatónico y cromático a dos intenciones generales de significado, es posible que diatonismo equivaliese a objetivismo y cromatismo a subjetivismo. Casi todos los folklores europeos, incluso el ruso, se fundamentan en los modos diatónicos.

DIDACTISMO. — Tendencia resultante de la inserción de nociones propias de la actividad específica de la enseñanza en las literaturas. El didactismo suele ser producto primario de las literaturas, en épocas en las que no existe todavía una diferenciación consciente de las formas y contenidos adecuados a las mismas. El didactismo se ha llegado a producir hasta en poesía o, mejor dicho, en versificación, como son muestra de ello ciertas obras del siglo XIV español, tales como la *Doctrina de discreción,* de Pedro de Verague, el *Libro de miseria de homne,* etc.

DINAMISMO. — Sistema que condiciona al universo desde la acción de las fuerzas, haciendo partir de la posibilidad del movimiento la realidad de las dimensiones y, por ende, las propiedades del espacio y de los cuerpos.

DINAMISMO MELÓDICO. — Concepto de que el movimiento melódico procede de la esencia de la melodía, o del tema, según ritmo, ámbito, desarrollo, etc. Dinamismo sinfónico es, por consiguiente, la ampliación de esta concepción resultante del ensanchamiento producido por la trama sinfónica. Es indudable que correspondiendo cada canto a un origen expresivo, una de cuyas bases fundamentales es la tensión del ánimo, lleva en su carácter el *tempo* que le es propio, con exactitud que el verdadero músico realizará como si viera la indicación metronómica.

DINAMISMO PLÁSTICO. — «Tutto si muove, tutto corre, tutto volge rapido.» Con esta profesión de fe en el dinamismo, servida no tan sólo por las bases filosóficas de la doctrina, sino también por razones más afectas a la velocidad que pertenecientes al movimiento, iniciaban en 1910 los futuristas su campaña.

El concepto de dinamismo plástico que, en sentido general, tiene validez para todas las tendencias estilísticas en las cuales el

movimiento interviene, si no como protagonista por lo menos como destacado componente, cobró, en el futurismo, un significado concreto y combativo.

En su obra: *Guerra Pittura* — híbrido conjunto de interesante teoría y de propaganda un tanto ingenua —, Carrá especificó en la siguiente forma las premisas conceptuales de la estética y de la técnica constructiva del dinamismo, diciendo, entre muchas otras cosas: «La base arquitectural del cuadro — en nuestro concepto futurista de nueva expresión de la forma — responde puramente a la idea sinfónica de la masa, del peso, y del volumen de un movimiento general de formas determinado por nuestra modernísima sensibilidad». «Una composición pictórica construída según un sistema de ángulos rectos, no supera, en expresión, a lo que en música se llama «canto llano». El ángulo agudo, por el contrario, es pasional y dinámico, expresa voluntad y fuerza penetrativa... Con esta manera de sentir la construcción del cuadro, los futuristas agrupamos formas abstractas puramente geométricas (simples o complejas) y planos en perspectivas vecinas o lejanas, entendiendo vecindad o lejanía como realidades emotivas y no como simple apariencia de alejamiento o proximidad al contemplador, según el método tradicional de comprender la perspectiva.» «Afirmamos, en consecuencia, que nuestro concepto de la perspectiva está en absoluta antítesis con el de la perspectiva estática. Dinámico y caótico en su aplicación, produce en el espíritu del espectador un superior conjunto de emociones plásticas, porque cada fragmento de perspectiva, en nuestros cuadros, responde a una vibración del alma» «Así nosotros damos al plano plástico una expansión esférica en el espacio, obteniendo aquel sentido de perpetua movilidad que es propio de todo lo viviente... Partiendo del concepto dinámico, al que consideramos fundamental, no damos la forma exterior de un movimiento, sino que creamos la síntesis del ritmo plástico que ese movimiento — al cual nos hallamos identificados — nos ha sugerido.»

He aquí expresados los extremos más importantes del arte plástico de los futuristas. Las obras mejores que bajo estos principios se han producido, débense a Boccioni, a Carrá, y a Gino Severini, el más eficiente, sin duda alguna, de entre los italianos. En los franceses Dufresne y Robert Delaunay se observan fuertes influencias de este estilo que, creado con espíritu de oposición al estático cubismo, había de intercambiar con él influencias y valores, como puede observarse en los cuadros de Albert Gleizes y de André Lothe.

DISCANTISMO. — Práctica del *Discantus*, o contrapunto arcaico, realizado a una distancia de 5.ª u 8.ª del *Cantus firmus*. Se empezó a usar esta denominación en el siglo XII.

DISONANTISMO. — Acaso la tendencia más generalizada, clara y característica del espíritu artístico del presente debamos verlo en el cultivo de la «disonancia», de la disidencia, de la inquietud en doloroso dinamismo. En el color, esto se traduce por asociaciones mutuamente perturbantes de matices, cual en Gauguin, Kandinsky y Tapies; en la poesía, por adjetivaciones contrariantes no neutralizadoras, como «rosa abominable», «llagas como joyas», «fuego frío», ya atisbadas por el período barroco; en música, por la yuxtaposición preferente, cuando no exclusiva, de las simultaneidades disonantes: segundas, séptimas y novenas; por la ordenación de acordes a base de cuartas, cual en Skrjabin y el Schoenberg del período «atonal libre»; por masificación de apoyaturas simultáneas, como se venía efectuando por los compositores de la escuela de París, Dukas, Milhaud, etc. En obras como el *Wozzeck*, de Alban Berg, se llega a invertir absolutamente la relación normativa consonancia-disonancia. Y lo extraordinario es que las consonancias suenan entonces de un modo mucho más trágico e intenso que las asociaciones disonantes.

DIVISIONISMO. — Se llama divisionismo a la técnica introducida por el grupo de pintores que, denominándose a sí mismos «neoimpresionistas», iniciaron, en el año 1886, su obra, pintando sólo con tintas puras, separadas, que se mezclaban ópticamente.

Paul Signac (°) define este procedimiento, diciendo: «Dividir es asegurarse todos los beneficios de la luminosidad, de la coloración y de la armonía por: 1) La mezcla óptica de pigmentos únicamente puros. (Todas las tintas del prisma y todos sus tonos, entendiendo por tinta la calidad de un color, y por tono el grado de saturación o luminosidad de una tinta.) 2) La separación de los diversos elementos. (Color local, color de iluminación, sus reacciones, etc.) 3) El equilibrio de esos elementos y su proporción. (Según las leyes del contraste, de la degradación y de la irradiación.) 4) La elección de un toque proporcionado a la dimensión del cuadro».

Esa técnica agrupaba a pintores de las más diversas intenciones estilísticas, tales como: Georges Seurat, cálido y objetivo que, por contraste, organizaba sus composiciones con el más frío método sobre temas y con formas que habían de hacer sentir su influencia en la ulterior pintura italiana, desde Carrá a Campigli; Henri-Edmond Cross, cuya división poderosa aplicada a figuras de carácter decorativo, produce casi el efecto desorganizador del mosaico; Camille Pissarro, más próximo al cercano impresionis-

(°) En su obra *De Eugenio Delacroix al Neoimpresionismo.*

mo; Théo Van Risselberghe, emparentado con el simbolismo y con el estilo compositivo de un Max Klinger; Henry Van der Velde, y Paul Signac, teórico y el más puro, desde el punto de vista técnico, cultivador del procedimiento.

Signac señala, en su tratado citado, la deuda del neoimpresionismo con Delacroix; efectivamente, la división es la resultante de las experiencias combinadas del impresionismo y del colorismo de Delacroix. Recibe, del primero, la herencia de Constable y de Turner, el gusto por el «plein air» y por los efectos instantaneístas de clima, de luz, de hora, etc. Aprovecha de Delacroix la severa disciplina, la metodización rigurosa, en orden a la consecución exacta de los resultados previstos, así como ciertas intuiciones teóricas divisionistas del pintor romántico que, por sí mismo, no acabó de llevar a la práctica. Entre otras muchae citas, Signac transcribe, en apoyo de su apología, un pasaje del tratadista americano O. N. Rood, titulado *Théorie scientifique des couleurs*, en la cual, principalmente, dice: «Existe un género de degradación que tiene un encanto muy particular, y que es muy precioso en el arte y en la naturaleza. Nos referimos al efecto que se produce cuando se yuxtaponen colores distintos en líneas continuas o punteadas, y luego se miran a distancia suficiente como para que su fusión se opere para el ojo del espectador. En este caso, las tintas se mezclan en la retina y producen nuevos colores. Ello comunica a la superficie un resplandor de una dulzura particular y le da cierto aire de transparencia, como si nuestra mirada pudiera penetrarla».

Estéticamente, el divisionismo queda dentro de los límites del impresionismo, como forma la más evolucionada de naturalismo pictórico antilinealista, enamorado de la transitoriedad de la apariencia en los aspectos más precarios de la misma; esto es, el movimiento del aire y de la luz, como antes se apuntaba. Su minuciosa metodización le hace carecer, no obstante, del valor de improvisación que otorga al impresionismo puro esa peculiar frescura jamás hasta él lograda.

DOCTRINARISMO. — El doctrinarismo es la tendencia aparecida hacia principios del siglo XVIII, consistente en la necesidad de constituirlo todo en ciencia. Coincide en parte con el empirismo y con las ideas naturalistas que privaron durante la época neoclásica. La figura principal del movimiento fué G. L. Leclerc, conde de Buffon (1707-1788). El doctrinarismo dió validez a la idea de que «más vale tener un sistema falso que no tener sistema», en cuya proposición se halla implícita, aunque desconocida, la noción de la relatividad de todos los sistemas. De ahí que lo interesante sea, en el sistema, no el hecho, sino el acto; la máscara, el maniquí que sostiene la elegancia del pensamien-

to humano, una vez que éste ha perdido la fuerza primordial de la visión idealista.

DODECAFONISMO. — Frente al atonalismo libre puede significar lo que la pintura abstracta respecto al expresionismo: una consecuencia y una superación. Después de la destrucción progresiva de los valores tradicionales de la música de Occidente, en los siglos XVIII y XIX, proceso iniciado en Wagner, y que se cumple al confundir, dilacerar o aniquilar; tema musical, desarrollo, modulación, tonalidad, consonancia, dentro de un caos sonoro atonal cuya hirviente multipolaridad lo asimilaba de modo perfecto al expresionismo pictórico, Schoenberg guardó un silencio de casi ocho años (1915-1923). Su etapa siguiente, iniciada con las *Cinco piezas para piano,* inaugura la técnica dodecafónica o de los «doce sonidos». El tema es substituído por la serie y por los motivos que ella facilita. El desarrollo es sucedido por la variación perpetua, a base de dar horizontal y melódicamente, o vertical y armónicamente, los doce sonidos, sin incluir uno de ellos hasta el agotamiento total de la serie. Estas series pueden aparecer: *a)* en forma original; *b)* en forma invertida (intervalo por intervalo); *c)* en forma recurrente (es decir, comenzando por el final de la serie original y acabando por el principio), y *d)* en forma invertida de la recurrente. Además, estas cuatro modalidades pueden trasponerse a los doce tonos, con lo cual resultan cuarenta y ocho series utilizables durante el proceso composicional. Las *Variaciones para orquesta,* de Schoenberg, las obras de Antón von Webern son las más perfectas exposiciones de las posibilidades del dodecafonismo, cuya estética y técnica puede estudiarse en los libros siguientes: René Leibowitz, *Schoenberg et son école,* París, 1947; ídem. *Introduction a la musique des douze sons,* París, 1949; Luigi Rognoni, *Espressionismo e dodecafonia,* Torino, 1954; y Carlo Jachino, *Tecnica dodecafonica, trattato pratico,* Milán, 1948.

DOGMATISMO. — Sistematización de lo dogmático. Dogma es toda afirmación que se propone impositivamente como cierta, como principio innegable de una materia que puede ser religiosa, científica, como asimismo artística. Hasta en música puede aparecer el sentido del dogmatismo claramente especificado. El énfasis wagneriano no es, frecuentemente, sino un dramatismo dogmatizante, temperamental. En el comienzo de su *Sinfonía de los Salmos,* Strawinsky establece secamente los principios rítmico-armónicos de la obra, así como en el segundo tiempo de su *Consagración de la Primavera.* En la poesía lo dogmático se produce por la reiteración en tono de orden, viniendo, por el conocimiento de tales síntomas, al encuentro de que el dogmatismo

tiene un origen general enraizado con el modo del ánimo, dependiendo más del carácter que de la objetividad llamada verdadera. Así, puede ser expresada una verdad religiosa o científica sin dogmatismo, y, por el contrario, puede dogmatizarse sobre lo gratuito.

DRAMATISMO. — Sentimiento de lo dramático, que da origen a la forma poemática o literaria denominada drama. La esencia del drama está en el conflicto; o sea en la simultaneidad de dos o más condiciones cuyos intereses y caminos se hallan en íntima contraposición; cuya insolubilidad conduce a la tragedia. Las formas dramáticas han sido, en el decurso de la historia de la literatura, tan variadas como lo son las mismas figuras que adopta el hecho dramático. Desde la tragedia griega, que Nietzsche estudió profundamente en sus relaciones con la religión y con la música, hasta el monodrama moderno del teatro alemán, como *Erwartung* (La espera), musicalizado por Arnold Schönberg, o el drama en un acto de August Strindberg, el género pasa por el drama litúrgico, originado durante la Edad Media en el interior de las Iglesias y de los Conventos, por el drama de ideas, cuya máxima significación la adquiere en España, con Calderón de la Barca, por el Auto Sacramental, o drama simbólico, por el drama específicamente teatral, humano, renacentista, de Shakespeare, etc. Ahora bien, la composición denominada drama no expresa sino el punto culminante de la concepción y del sentimiento dramáticos, los cuales se hallan en casi toda obra escrita, pintada, o creada bajo un espíritu de autenticidad y de trascendencia. Ello es así por cuanto la situación del hombre en el cosmos, que es la de asumir y representar la consciencia del mismo, es por esta razón intrínsecamente dramática. Así vemos que, en su última raíz, lo dramático no es sino la consciencia hecha vida y, en consecuencia, sentimiento de la escisión y de la deleznabilidad. En este sentido son dramáticos los sonetos de Quevedo, las pinturas de Picasso, la música de Mahler, etc.

DRAMATISMO LÍRICO. — Se denomina drama lírico, concretamente, a la forma teatral-musical, creada por Ricardo Wagner, para unificar la grandiosidad expresiva musical descubierta por Beethoven y el genio dramático personificado en Shakespeare. La base principal de esa nueva forma consiste en la rigurosa correlación entre el conjunto y cada uno de los detalles de cada momento del drama con su expresión musical, acontecida en la orquesta con tanta intensidad, por lo menos, como en el canto.

Para la consecución de este ideal que permite la creación de dos planos simultáneos y acordes de realidades; la material

o física, en la que el drama se cumple visiblemente, y la sentimental o interior, en la que se producen las reacciones y las acciones bajo la forma audible del complejo sonoro, Wagner consideró necesario que la persona del dramaturgo fuera la misma que la del compositor, pues una colaboración, por estrecha que fuera, nunca permitiría un semejante unísono de escenas y sentimientos musicalizados. Aparte de ello, sistematizó la aparición de los personajes dramáticos y aún la de sus motivos interiores fundamentales — esto es, su destino — identificándola con la de temas cuya naturaleza musical consiste en su concreción, en su capacidad para expresar, si no realidades concretas como la espada, por ejemplo, o la muerte, sí el sentimiento heroico o la angustia del presentimiento mortal.

En sus opúsculos de propaganda por la *zukunftmusik* (música del futuro), Wagner mismo expuso la doctrina de su estética, tan poderosamente subjetiva, que estaba destinada a circunscribirse a la personalidad creadora de su preconizador.

Prescindiendo de los valores líricos del *Tristán* y de la profundidad simbólica de *Parsifal*, es en la *Tetralogía* donde, a través de la extensión de sus cuatro dramas concatenados, aparece más realizada la técnica de los *leitmotiven*.

DUALISMO. — Se entiende por dualismo, en sentido general, la contraposición, la simultaneidad de dos principios mutuamente irreductibles. Es, pues, una concepción opuesta al monismo que tiende a considerar todas las categorías como subordinables a un solo principio. Dualismo existe en la inmensa mayoría de las situaciones del hombre y de sus obras. Dada la diversidad indefinida de los objetos del mundo exterior y de las actitudes o posibilidades del interior, se comprende que el dualismo haya sido el medio más expedito para establecer una previa y poderosa clasificación, situando a derecha y a izquierda los aspectos que se presentaban a la sensibilidad o a la intuición como inconciliables. Sabido es que el método primordial de orientación consiste en señalar unas direcciones fundamentales, considerándose centro de las mismas; así, los puntos cardinales son la más inmediata realización que hemos concebido como ejemplo de esa discriminación necesaria, por oposiciones rigurosas. Ahora bien, esto constituye el primer tiempo del proceso. El segundo consiste en que, una vez establecidos los distingos y los contrarios, el hombre, el «gran nostálgico», siente sed de poseer sucesiva o simultáneamente las dimensiones irreductibles, entrando, desde ese instante, en la «angustia espacial», en el sufrimiento de su limitación y de su condicionamiento a una precisión de «elegir», de irse separando de unos de aquellos puntos cardinales para acercarse a otros Claro está que en la *res cogitans* las cosas no

suceden tan radicalmente como en la *res extensa*. El espíritu, con ser limitado, lo es menos que la corporalidad. Así, la imposibilidad física de caminar simultáneamente hacia el Sur y hacia el Norte, en el terreno de lo mental puede ser, vivencialmente, concitada. Por lo menos, a eso tienden los esfuerzos más desesperados — y desordenados — del ser humano. *Yin y Yang*, esto es, *Tao*. El Taoísmo es, por la fórmula precedente, decididamente dualista. Su dualismo no es de orden moral, como sucede en la mitología-cosmogonía persa o en el maniqueísmo, sino que es estructural, diríamos, cósmico. Esa es la forma del dualismo que más nos interesa; la que reconoce en el universo dos estratos, dos substancias, cuya unión en «equilibrio dramático» genera toda la contradicción del mundo y del ser-en-el-mundo; todo el fluir y refluir de los fenómenos; toda la apariencia di-vidida, bi-sexual, desgarrada, que en el amor halla su reposo, o la transfiguración de su sufrimiento. Esas dos substancias son el «algo» y la «nada» de que habla Weininger (*), son la vida y la muerte, compenetrándose, como en el canto litúrgico medieval se expresa: *media vita in morte sumus*. Ese es el dualismo que, en arte, se traduce por dos líneas que, esquematizadas, son la horizontal y la vertical, como símbolos, los más simples, de «espíritu» y de «naturaleza»; esto es, de porción humana de eternidad, y de temporalidad hecha materia, encarnada en sucesión de fenómenos que piden ser salvados. Es es el dualismo que en obras de obscuro significado y claro dramatismo, como, por ejemplo, en la *Mater Dolorosa*, de Pietro Vannucci (Perugino), se expresa por un peso hacia el ahondamiento en lo negro, en el lado mortal de la existencia, mientras que, al mismo tiempo, se arrebata hacia la conquista del espacio ideal, descubriendo una nueva posibilidad de la perspectiva. El dualismo es el que, en música, genera la disonancia, para reproducir, en el ánimo del sujeto pasivo del arte, el choque constrictivo del dolor armónico, cuya belleza no ha de significar forzosamente felicidad o dulzura. Ese dualismo es el que, en el maestro Eckart, tiende a una redención total, en el fin de los tiempos, sin permitir que nada quede en el horror de su diversidad, de su separación; es el que en William Blake lucha por las *Bodas del Cielo y del Infierno*, y el que en el surrealismo traduce la dualidad de las substancias por el consciente e inconsciente de la psicología presente, tendiendo, según texto de André Bretón (V. Surrealismo y Magicismo), al hallazgo de un punto tangencial entre esos dos universos excéntricos, enemigos y forzados, sin embargo, a convivir y a, batallando, colaborar hacia el mismo fin del hombre y de la humanidad.

(*) *Sexo y Carácter.*

E

ECLECTICISMO. — Filosóficamente, se entiende por eclecticismo todo concierto de elementos o de doctrinas heterogéneas. J. Ferrater Mora (*) señala la discriminación hecha por Simmel sobre los modos dominantes eclécticos, según se limitan a «componer un mosaico con fragmentos de ideas hechas y cristalizaciones dogmáticas» o integren esas diferenciaciones, a veces contrapuestas, en su verdadero valor de movimiento, y de historicidad, en consecuencia. Cita también lo que, al respecto, Víctor Cousin repetidamente manifiesta: «No aconsejo, ciertamente, ese ciego sincretismo que perdió a la Escuela de Alejandría y que intentaba aproximar por la fuerza los sistemas contrarios; lo que recomiendo es un eclecticismo ilustrado que juzgue con equidad e inclusive con benevolencia todas las escuelas, les pida prestado lo que tienen de verdadero y elimine lo que tienen de falso».

El eclecticismo es, no solamente conveniente, sino necesario para la labor crítica. Así como el creador precisa hallarse inmerso en su propia doctrina, saturado de sus esencias particulares que son las que han de otorgar a su obra ese valor de originalidad sin el cual no tendría capacidad motora, por el contrario, el crítico debe esforzarse en cultivar su eclecticismo si quiere que sus juicios se aparten de lo sectario para entrar en la objetividad desinteresada de lo científico. Esto no quiere decir que el crítico deba carecer de gustos apasionados subjetivos, pero significa que debe hacer extracción de ellos en su momento profesional; esto es, que debe hallarse en posesión de dos tablas de valores: una, relativa al gusto, que reservará para su uso personal, y otra que destinará, por ser la adecuada para ello, a la colectividad. De estas consideraciones se desprende la forma en que deberá actuar la crítica ecléctica: 1) Reconocerá la relatividad humana de todas las intenciones de las culturas y de los estilos. 2) Situará cada obra y cada tendencia en su marco histórico y geográfico, sin lo

(*) *Diccionario de Filosofía.* Edit. Atlante. Méjico.

cual no podría haber aprehensión de los valores vitales del arte. 3) Evaluará la importancia de las obras dentro de la corriente o del programa espiritual en que se hallen, con arreglo a sus fines específicos. 4) Juzgará la jerarquía de esas realizaciones ateniéndose al criterio de mensurar los resultados conseguidos por las mismas, sus calidades y, sobre todo, su intensidad; esto es, su eficiencia.

De este modo, la crítica asume el máximo de posibilidades concretas. Su última operación que, en filosofía, podría ser lo indicado por Cousin de tomar lo verdadero y eliminar lo falso, en arte no es posible, a menos que traduzcamos a su mundo los conceptos de verdad y de falsía. En filosofía tal vez existan direcciones falsas; en arte, no. En arte no hay tendencias equivocadas, porque tampoco hay tendencias acertadas. El arte es una superestructura que crea presencias sin entrar en discusión sobre la licitud de las mismas y, así como la naturaleza, que también es un mundo presencial, indiscutible, no puede generar especies erróneas, razas gratuitas, figuras falsas, etc., así tampoco el arte puede producir dimensiones no verdaderas. Lo que sí existen entre los intentos de creación artística son anhelos irrealizados o formas que no llegan a ser lo que esperaban; escorias sin logro, piezas sin autenticidad significativa, pero que no pueden ser llamadas arte falso por la sencilla razón de que no son arte. Acaso sea entre el llamado «pompierismo» donde se dé cierta capacidad de mimetismo inquietante hacia esa posibilidad de imitar lo que, por no ser necesario, nunca debió ser creado por una imperiosa precisión interior. La distancia que hay entre la blanda y desgraciada obra de falso artista y la creación auténtica, es infinita; es, exactamente, la que va del no ser al ser. Resumiendo: para la crítica ecléctica tiene tanto valor un dibujo de Paul Klee, un grabado de William Blake, un óleo de Lucas, como un mosaico bizantino. Su tarea es precisamente construir con todos esos componentes la trama del poder creacional de la humanidad.

EFECTISMO. — Lo que en las obras de arte, sean literarias plásticas, o musicales, se llama desarrollo y que no es sino la explanación en el espacio y el tiempo de las cualidades esenciales, potenciales, de la semilla creacional, puede utilizar dos formas principales; la una, es la del principio de similitud; la otra, la del contraste. O sea, desarrollar por derivaciones, o por antisimilitudes. Dadas estas premisas, se denomina efectismo a la exageración ostentosa de los efectos del principio de contraste. Sea en poesía, o en música — artes temporales en las que es más valedero hablar de un auténtico desarrollo —, existen ejemplos sobrados para aclarar el concepto. En orquestación, el efectismo se da cuando el contraste no obedece a un motivo dramático sino

que se produce por el simple deseo de impresionar al oyente. Dentro de las grandes cualidades que posee, pese a sus numerosos detractores, en las composiciones de Ricardo Strauss se hallan frecuentes y afortunados efectismos, conseguidos por la virtuosidad de este autor en el manejo de la instrumentación. El efectismo no es en sí un grave daño sino cuando cae en manos de puros técnicos del arte, pero entonces, más que de efectismo, debe hablarse de nulidad absoluta del conjunto.

ELEATISMO. — El nombre de eleatismo corresponde a la filosofía elaborada por los filósofos Jenófanes, Parménides, Zenón de Elea, y Meliso de Samos. En conjunto, los caracteres dominantes de la tendencia consisten en la elaboración de los fundamentos de un monoteísmo religioso, en el rechazo absoluto de las «fábulas» divinas contadas por Hesíodo y Homero, en la creación del método dialéctico, encaminado a crear la discursividad de la lógica y su capacidad específica de demostración afirmativa o negativa. Los esfuerzos de Jenófanes y Parménides, incluídos en el heterogéneo grupo de los presocráticos, se dirigieron también a la creación de una verdadera ontología, preguntándose incesantemente por el ser, y buscando aquellas cualidades que, definiéndole, permitirían su conocimiento. Esta indagación fué realizada por ellos en un plano absolutamente abstracto, esencial, por cuya vía llegaron a la idea de la unidad y de la inmovilidad del ser, siendo preciso indicar que, como siglos más tarde, había de observar Nicolás de Cusa, estas cualidades que, en principio, parecen aditivas hasta el infinito, son, en realidad, las que corresponden a un mínimo. De tal concepción del ser, opuesta a la de Heráclito, nace la escisión profunda que todavía dura, separando a los filósofos de la esencia de los pensadores de la existencia. En su búsqueda teórica de todas las perfecciones, los eléatas llegaron a una concepción rigurosa del principio de contradicción. Extremaron su horror ante afirmaciones como la de Heráclito: «El ser es y no es», configurada justamente desde la vivencia existencial, en la que el tiempo, como destino, dirige toda esa contradicción organizada en la que el hombre se agita. Para Parménides, «El ser es» y no puede incluir en sí ninguna partícula de nada porque ello equivaldría a su propio perecimiento. A nuestro juicio, la divergencia entre Parménides y Heráclito es mucho más fundamental e importante para el destino del pensamiento humano, que la de Platón y Aristóteles. Lo verdaderamente grave de la cuestión es que el *origen* de sus afirmaciones opuestas es previo al razonamiento y, por ende, irracional.

ELEMENTALISMO. — Una de las denominaciones dadas al arte abstracto, que también fué llamado «neoplasticismo». Exis-

ten acaso diferencias de matiz entre lo que se entiende actualmente por abstractismo y lo que Van Doesburg definió como elementalismo. No obstante, pueden interpretarse como términos sinónimos. Por considerar interesante la definición aludida, la transcribimos seguidamente, en sus fragmentos más significativos:

«No basta que el pintor de hoy piense en colores; es necesario que sea color, que se transforme a sí mismo en cuadro. Esto es lo esencial. Sentirse color, quiere decir: llevar en sí mismo toda la gama de los colores, no como un tesoro, sino como una cruz. Desde el punto de vista «forma» basta con un solo elemento; por ejemplo, el cuadrado. La composición ha dejado de ser lo superior en la pintura. La composición era el tránsito hacia una forma universal: la forma-espíritu. La espontaneidad no ha creado nunca una obra de valor cultural y sólido. El procedimiento de la forma universal se basa sobre el cálculo de la medida y del número. Las pirámides de Cheops se fundamentan sobre un principio idéntico. La personalidad tenía una razón de ser en el período de la composición, pero, desde el de la construcción, la personalidad se ha convertido en un obstáculo. Es precisa una tendencia superindividual. Nada es más peligroso que la fantasía. Es preciso pintar siempre contra el propio temperamento. Un solo color bastará para crear una obra de arte, a condición de que este color sea de tal fuerza, de una tal matemática, que pueda sugerirnos por su medida, su dirección, y su posición, todos los demás colores. La mejor obra es la que no revela la mano humana.»

EMBLEMATISMO. — Sorprendente es la floración contemporánea de la imagen irracional, dotada de contenidos simbólicos, desde Odilon Redon a Magritte, y a veces dotada de una peculiar concentración temática, pero este movimiento no puede compararse en extensión y envergadura con el olvidado y mal conocido movimiento *emblematista*, que apasionó a todo Europa, en los siglos XVI a XVIII. Partiendo de los sueños, de la magia y alquimia, pero más aún del antiguo simbolismo tradicional de Oriente, de la mitología grecorromana, de los jeroglíficos egipcios, de la heráldica, de los sellos gnósticos, del simbolismo cristiano tan patente en el arte románico y a veces en el gótico, como en los Libros Sagrados; coincidiendo con la aparición y rápido desarrollo prodigioso del grabado y de la imprenta, aparece, como decimos, el gusto por los emblemas. Esto son imágenes simbólicas y alegóricas, por lo general con una divisa, con versos explicativos o comentarios semánticos. La bibliografía de la emblemática, que abarca desde Inglaterra a Rusia, desde el norte de Europa a España, comprende cientos de títulos diversos, de algunos de los cuales se hicieron, a su vez, centenares de ediciones.

El libro clave y punto de partida fué el de Andrea Alciato, hacia 1550, y en Italia; en Alemania, el de Joaquín Camerario. En España, los más conocidos y famosos son los de Núñez de Cepeda, Saavedra Fajardo, Horozco y Covarrubias y Solórzano. La emblemática espera y merece un gran estudio de conjunto, abordando el triple problema histórico, estético y simbológico.

EMPIRISMO. — Doctrina que, por oposición al racionalismo, tiende a reconocer en la experiencia la única fuente del conocimiento. Divide esa experiencia en interna y externa, según consista en la reflexión pura o en la promovida por la sensación. El principal teórico de esta tendencia fué el inglés John Locke (siglo XVII), cuyas proposiciones fueron reelaboradas con posterioridad por su compatriota David Hume. (V. RACIONALISMO y APRIORISMO.)

ENARMONISMO. — Se denomina así al sistema basado en la enarmonía, procedimiento que consiste en la equivalencia de las notas de distinto nombre y que, por temperamento, dan idéntico sonido; por ejemplo, fa sostenido y sol bemol. La enarmonía permite rápidas y elegantes modulaciones a tonalidades lejanas. Rameau fué uno de los primeros compositores que hizo uso adecuado de la fórmula. Con posterioridad, ha sido Ricardo Wagner su más eficiente cultivador.

ENCICLOPEDISMO. — El enciclopedismo es la tendencia a considerar solubles todos los problemas por la suma de los conocimientos racionalistas. Diderot y d'Alembert, publicaron, entre los años 1751 a 1766 su *Enciclopedia o Diccionario de las creencias, artes y oficios*, con la colaboración de gran número de especialistas, profesores, literatos y filósofos, entre los cuales se hallaban Holbach, Rousseau y Voltaire; su publicacóin tenía el carácter de una Babel del espíritu contra la cual no habían de poder, por los siglos de los siglos, las tinieblas del obscurantismo o del irracionalismo. La Enciclopedia elaboró su doctrina basándose principalmente en la creencia de que existe progreso cultural. Desde este punto de vista podríamos situar en nuestro tiempo, como representantes de esa fe, a un Van Loon o a un H. G. Wells, aun cuando su individualismo les aparte de esta doctrina que está condicionada por la especialización y la colaboración, por desconfianza en el subjetivismo.

ENSOÑATIVISMO. — Tendencia a cultivar el ensueño. La delectación en ese mundo de imágenes y de acciones que se desarrollan tan solo mentalmente ha sido excesivamente criticada, a juicio de Baudoin. Defiende que el ensueño es absolutamente

necesario como punto de partida para la acción propiamente dicha e invoca el ejemplo de J. J. Rousseau, quien, en sus *Confesiones*, alude repetidamente a sus estados ensoñativos, los cuales no le vedaron una serie de acciones en lo exterior. Alrededor de los ensueños se han dicho muchas frases y no pocas ideas; citaremos tan solo dos que consideramos interesantes. Una de ellas es de Edgar Allan Poe, quien afirmó: «Los que sueñan despiertos perciben muchas cosas que se les escapan a los que solamente sueñan dormidos». La otra es de Goethe, el cual señaló que «todo pensamiento que no conduce a la acción es imperfecto». De todo ello se deduce el valor preludial del ensueño, campo en el que la imaginación aprende a actuar para luego verterse adecuadamente en el molde del acto. Sin insistir en el análisis de estos estados psíquicos cuyo estudio rebasa el horizonte de la estética para entrar en el de la pura psicología, indicaremos que contra el ensueño sólo puede haber una acusación valedera; la de egoísmo. Cuando el soñador no siente el ensueño como fase previa para la creación y «se refugia» en él para huir de la realidad, lo único que comete es un acto de egoísmo; en rigor no puede establecerse un distingo teórico entre la belleza del ensueño puro y la de su versión artística. Sin embargo, en la práctica, ningún soñador debe aspirar a que se le considere como otra cosa que un aprendiz de creador, perpetuamente detenido ante el problema de la acción, bien por incompetencia técnica, bien por falta de la generosidad necesaria para verterse hacia lo exterior. El ismo del ensueño; esto es, el ensoñativismo, es a esos «contemplativos» a quienes debe aplicarse, pues el «ensueño previo» es una parte de la creación, de indudable importancia por cuanto en ella se establece la dirección del sentimiento y se constituye el clima en el que la vivencia activa determina la forma.

EPICUREÍSMO. — El epicureísmo es la doctrina fundada por Epicuro, en el siglo IV a J. C. En su aspecto cosmogónico no es sino un desarrollo del atomismo de Demócrito. En la ética, asimila los principios de bien y de mal a los de placer y dolor, derivando hacia el hedonismo y una concepción materialista del universo. En el siglo I a J. C., el poeta romano Lucrecio Caro, con su poema *De rerum natura,* escribió una apología del epicureísmo, haciendo patente, a pesar de sus deseos de exaltar el pensamiento de su maestro Epicuro, el lado nocturno de esa tendencia; esto es, su pesimismo procedente de una falta de jerarquías espirituales y de devenir. En su pesimismo, Federico Nietzsche se encontró más de una vez con el sentimiento epicúreo del existir, dedicando algunos de sus aforismos a glosar el dolor que debía haber sentido aquel espíritu heleno para haber hecho

derivar toda su visión existencial hacia el placer; placer que ya, desde los escritos de los discípulos grecorromanos de Epicuro, se sabe de carácter contemplativo, duradero y no meramente sensual.

EQUIVOQUISMO. — El equivoquismo es el cultivo de los elementos de incertidumbre que se hallan en los fenómenos de la realidad. En la duplicidad crepuscular de las apariencias no busca la antítesis dramática de la lucha de contrarios, sino aquellos puntos de excéntrica coincidencia en los cuales todo lo que se presenta de un modo pudiera muy bien ser como su opuesto.

La situación equívoca se produce cuando la asociación de palabras o de objetos carece de poder suficiente para hacernos atravesar los umbrales de otra realidad que la cotidiana. Entonces vemos la obra de arte como se ve la representación teatral entre bastidores; puro montaje destinado a un fin que para nosotros no puede cumplirse. De ahí la inmediata percepción de equívocos que se plantean en la obra. Aparte de ese equivoquismo fortuito, acaecido cuando un déficit en la capacidad sintéticorrepresentativa de la creación, o de la aptitud del espectador para asimilarla, se producen, existe un equivoquismo querido, buscado a través de expresiones ambivalentes, ambiguas, con una especial complacencia en ese estado de cosas, como analiza M. L. Caturla en su obra *Arte de Épocas inciertas*, hallando como factores determinantes de lo equívoco: la desorientación sistematizada, el abuso de lo paradójico, de lo inestable, de lo reversible, etc. El equivoquismo está frecuentemente relacionado con la ironía y su actividad.

EROTISMO. — El erotismo es la trascendencia del sexualismo. Denegando a éste la prioridad que la escuela freudiana le asignaba como motor de las acciones humanas, es preciso, no obstante, reconocer el importante papel que, en la trama instintivoafectiva del hombre, tiene, en primer lugar, como creador de una inquietud, de una exaltación a veces no concretada que constituye el magma fundamental sobre el que se elaboran las proyecciones artísticas. Lo erótico puede significar cosas muy diversas entre sí, pero unidas, sin embargo, por el signo conductor de la pasión y del anhelo, creadores del devenir. El sexualismo, como doctrina, olvidó ese lugar de servidumbre que en realidad es propio de lo sexual; que no tiene existencia por sí sino para algo. Y ese algo es, como hemos visto, la formación del tiempo, del futuro, de la vida innumerable. Lo erótico comprende toda la gama perteneciente a ese instinto-sentimiento-ideal, y a todas sus realizaciones. Eros, el amor, es el origen del romanticismo en lo que éste tiene de desgarrada nostalgia, y es

también la causa de lo clásico en lo que clasicismo equivale a exigencia, a necesidad de detener el curso de los fenómenos que fluyen y pasan hacia su desaparición. Eros, es el origen de los versos de Empedocles, en los que dice: «Que ni siquiera llegan a mostrarse del Sol la idea deslumbrante, ni el mar, ni el cuerpo de la hirsuta Tierra. Todo estaba enemistado, de Amor falto y de *mezcla*». Y de los de Neruda, donde se canta: «Avanza en la dulzura, ven a mi lado hasta que las digitales hojas de los violines hayan callado, hasta que los musgos arraiguen en el trueno, hasta que del latido de mano y mano bajen las raíces». Eros es el que, sublimado, da lugar a la *Charitas* cristiana; el que, siguiendo por este camino, habla, en Dante, de una *Vita Nova*, vida que será el paraíso explorado por el prerrafaelismo, en busca de la *Beata Beatrix* sumida en los sueños del olvido. Eros es también el director sombrío de la mano imaginativa del Marqués de Sade, que se extiende hacia el indescriptible mundo de Juliette, la «doble» de la enamorada de Romeo. Eros es el que, en la magia, origina todas las fórmulas crueles, en las que se cosen los ojos a los sapos, se mezclan las heterogéneas especies, etc. Cuando el amor no encuentra su espejo necesario se transforma automáticamente en Thánatos. La muerte no es, por consiguiente, sino la reversión del amor; estos son los contrarios que en la psicología freudiana se reparten las acciones y reacciones del hombre. Ahora bien, el erotismo, concretamente, no es esa presencia general del Eros en el pensamiento o en el arte, sino su patentización preponderante, sea por formas directas, o por medio de modos de transformación, indeterminación o transferencia. Estos últimos procedimientos suelen ser los más acusativos del verdadero erotismo que, en el lenguaje vulgar, acostumbra ser identificado con su más trágica posibilidad: lo pornográfico.

ESCEPTICISMO. — El escepticismo es la posición filosófica que desconoce la verdad como vivencia; esto es, como instinto y subjetivismo. Precisamente por su creencia interior en la objetividad de la verdad, desasida del sujeto, es por lo que, frecuentemente, hace su aparición un escepticismo cuya misión es entonces la de preparar el camino que va de lo racional e inquisidor a la mística o al nihilismo. El escepticismo puede ser total o parcial, o sea, dirigido exclusivamente hacia una de las dimensiones de la verdad. Por ello, será definido como gnoseológico, ontológico, o ético, respectivamente, si entraña: la duda de la posibilidad del conocimiento de la verdad, la duda de la existencia de la verdad, o la duda de la necesidad de dirigirse hacia esa verdad intocable. En el fondo, lo que frecuentemente realiza el escepticismo es usar de la dialéctica en una forma negativa. A esta luz, el escepticismo es una consecuencia inmediata del eclecticismo

DEMONISMO. Maestro del Camposanto de Pisa, *Triunfo de la Muerte.*

o aún de la simple comprobación de la aparente inorganicidad de los múltiples sistemas filosóficos existentes. En este sentido, hizo, la tendencia a que nos referimos, su aparición histórica, en el siglo III a. J. C., con las disquisiciones de Pirrón y, posteriormente, influenciando a parte de la Academia platónica. Se confundía el fin de la filosofía, que no es el de procurar la paz espiritual, sino, por el contrario, la constante guerra, con la propensión innata de ciertas tendencias orientalistas, encaminadas a la consecución de la *ataraxia* o calma absoluta de la mente en el seno de la suprema verdad. Y, no pudiendo creer firmemente en los modos personales de hallarla, los escépticos preferían renunciar a su búsqueda, circundándose de la citada dialéctica negativa.

ESCOLASTICISMO. — El escolasticismo es la doctrina filosófica más importante de la Edad Media. Iniciada en el siglo IX por Escoto Erígena, consiste principalmente en la traducción al mundo ideológico cristiano de los problemas y resultados de la filosofía griega, en especial la de Aristóteles, figura tan preponderante para los medievales que, en los textos de la época, es citado casi siempre por el nombre antonomásico de El Filósofo. La denominación de «escolástico», señala Ferrater Mora que fué aplicada a causa de los maestros y teólogos que enseñaban en las escuelas religiosas y conventuales, así como también por el método doctrinal, rígido y minucioso, empeñado en la cuidadosa tarea, excesivamente analítica, de hacer coincidir paso a paso y punto contra punto las verdades de la religión con las de la filosofía. Las figuras más importantes del escolasticismo se dieron en el siglo XIII con Alberto el Magno, Santo Tomás de Aquino y Duns Escoto. Es considerado como un representante tardío de esta doctrina el español Francisco Suárez (1548-1617).

ESOTERISMO. — En general significa conocimiento que se reserva en la interioridad. Según que se trate de una interioridad mágica o lógica, el esoterismo será adscrito a una tendencia ocultista o filosófica. Fueron los griegos quienes empezaron a usar el concepto de lo esotérico, bien que aplicándolo tan sólo a aquella clase de conocimientos que pertenecían a la metodología de la enseñanza y que, por consiguiente, no tenían que llegar al dominio público. Después, y como consecuencia de sus estudios sobre religiones, culturas y ciencias orientales, empezaron a hallar similitudes importantes entre su esoterismo puramente técnico y el profundo en que consistía la sabiduría de los sacerdotes caldeos, egipcios, etc. De ahí procede el concepto más fidedigno de esotérico, como perteneciente a aquella clase de conocimientos que, por su esencia, no deben nunca ser poseídos

ESQUEMATISMO. *Pintura románica catalana.* Siglo XII.

por el vulgo sino que deben quedar encerrados entre las paredes del templo. Ya, por su sistema de escritura, los pueblos de la antigüedad prehelénica, se vieron forzados a no poder entregar el caudal de los conocimientos científicos y religiosos, entremezclados todavía y sumidos en la magia, a las mayorías, pudiendo darse cuenta de las ventajas de casta producidas por esa reserva de la sabiduría en círculos cerrados. De ese aristocraticismo del saber procede la ambición mágica en llegar a poseer las supremas fórmulas del conocimiento sintético: cábalas, jeroglíficos, etcétera, siendo entonces cuando el esoterismo adquiere pleno significado de iniciación, frente a los conocimientos prácticos, utilitarios, religiosos, comunes, que, desde el Imperio romano son entregados ya a la masa.

El arte iniciado, en el siglo pasado, con el simbolismo, ha vuelto su atención hacia las expresiones y los sentidos esotéricos. En uno de sus *Manifiestos*, Bretón pidió la «ocultación verdadera del surrealismo» por considerar, sin duda, más beneficioso para el prestigio y la capacidad de acción del movimiento el que se hallara rodeado de una aureola de desconocimiento y de incertidumbre sobre sus modos y sus intenciones.

En el fondo, el esoterismo es el sistema de expresión que procede en tono misterioso por querer así re-crear la duplicidad fundamental del universo que ya entre las tribus aborígenes de Nigeria es reconocida bajo la dualidad de: mundo conocido y mundo desconocido.

ESPACIALISMO. — Espacialismo es lo concerniente al espacio. Vimos al tratar sobre el dinamismo que uno de los modos fundamentales de concebir el espacio es en función de sus propiedades, haciéndolo nacer de la esencia de las dimensiones; esto es, de la posibilidad de los movimientos. Contrariamente, la concepción estática del universo exterior nos lleva al reconocimiento del espacio como una intuición total, primaria, inevitable, donde, en conjugación con el tiempo, todo lo existente acaece. Este «espacio lugar» de la noción aristotélica, o «espacio vacío», vendría a ser tan «arrojado» para una fenomenología existencialista como el mismo ser humano. Es en este sentido que Kant diserta sobre el apriorismo espacial. Descartes considera el espacio en virtud de sus propiedades geométricas, oponiéndolo al mundo del pensamiento, como si éste careciese de dimensiones. Desde ciertas teorías contemporáneas, derivadas de la relatividad, y en las que se habla de hiperespacios, complejo espacio-tiempo, etc., parece ir haciéndose imposible una distinción tan rigurosa entre experiencia del mundo exterior extenso y experiencia del mundo interior no extenso; retrocediendo al reconocimiento de las graves diferencias existentes entre ambas realidades, como se expresó

al hablar de dualismo, hay que convenir en que al entrar la temporalidad en el pensamiento le inyecta un horizonte calificadamente espacial, un ámbito invisible pero dotado de dimensiones reales. De ese sentimiento del «espacio interior» procede la intuición védica de que en el principio el espacio era alma, proposición que el panteísmo transforma en religiosidad, y que contiene un marcado acento emanatista. Ahora bien, esa proyección de la racionalidad humana sobre el «espacio previo», sobre el «espacio amorfo» puede seguir distintos caminos; uno de ellos es la concepción cósmica del espacio. A este respecto, nos limitaremos a transcribir algunas ideas del profesor Camón Aznar, en su obra *El Arte desde su esencia.* Veremos en ellas cómo la noción, gravosa para el espíritu humano, del espacio como *apeirón;* esto es, lo indeterminado, lo indefinido — situado por Anaximandro como escenario y origen de las cosas — es rechazada, reprimida y substituída, al establecer las siguientes premisas: «Lo primero que en una concepción cósmica imaginamos son los límites. Y aunque sintamos patéticamente nuestra limitación y hagamos desembocar las leyes de estos cosmos en un obscuro infinito, allá, en la raíz de la intuición cósmica, se levanta de una manera confusa, pero vívida, la conformación global de ese cosmos. Por muy complejo y voluminoso que nos imaginemos al cosmos, siempre nos representaremos unas orillas, un armazón límite, aunque esté articulado con infinitos, cuya concreción plástica la verifican las arquitecturas. Los más sublimes esfuerzos que la humanidad ha realizado proceden de la necesidad de resolver esa contradicción entre la estructura forzosamente racional de la organización cósmica y su vastedad infinita».

Esta construcción del espacio parece irse posibilitando, en el terreno de la cosmología, por el descubrimiento de las propiedades re-entrantes de las dimensiones espaciales. Dada la curvatura de todas las líneas cósmicas lo amorfo desaparece para dejar paso a lo cristalino. Este presentimiento de orden se manifiesta en el arte por lo que podríamos llamar sensibilidad espacial o valoración intuitiva de la belleza de las formas en lo que éstas tienen de concreción de realidades abstractas, numéricas. El mejor ejemplo de esta capacidad para valorar las dimensiones, las distancias, los arcos, los ángulos, etc., lo tenemos especialmente en el arte cristiano, desde sus orígenes enterrados debajo de Roma, llenos posiblemente de anhelos espaciales, hasta las creaciones de Giotto, Perugino, Miguel Ángel y Rafael, pasando por los extraordinarios mosaicos de Rávena, y San Marcos, de Venecia.

Opuesta a esa consideración racional, geometrizante, del espacio, existe otra intuición — producto emanatista como aquella de que antes hemos hablado —, pero cargada de esencias negativas y de disgregación. Otto Weininger escribió en su *Diario*

Íntimo: «El espacio tiene parentesco con el caos; su esencia consiste en el establecimiento de la distancia. (Enfermedad y soledad están relacionadas.) Las tres dimensiones huyen entre sí, el espacio no tiene ninguna unidad, es la totalidad de toda la exteriorización de las sensaciones, de todo el *yo* como inconsciente».

Lo que Weininger quiere aquí sentar, en primer término, es que la transformación evolutiva del caos en cosmos no ha afectado para nada al espacio aunque tal transfiguración se haya producido dentro de él. El espacio es el abismo y su contacto contagia de fuerzas disgregadoras, siendo, simultáneamente, la pantalla donde se proyecta y desarrolla, como acción, la «totalidad de toda la exteriorización de las sensaciones, de todo el *yo* como inconsciente». Esta afirmación de tono expresionista es esclarecida y ratificada por el autor citado cuando dice en otra nota que «los ruidos secretos del cuarto son el resquebrajamiento interior que se hizo inconsciente». Aquí nos hallamos más allá del simbolismo; no se trata de imágenes sino de vivencias unitarias para las cuales realidad interior y realidad exterior son una misma y sola cosa.

En la magia hay una semejante idea del espacio. Si bien no hemos hallado en ningún texto tal similitud expresada teóricamente, es fácil constatar que el espacio, esto es, el sistema de distancias, presupuesto por las fórmulas mágicas, no es sino un dramático amontonamiento de posibilidades e imposibilidades, de muros que piden ser destruídos o salvados, etc. Un espacio así se constituye mediante procesos de confabulación; es un espacio ciego en el que sólo importa el sentimiento. También el surrealismo actúa dentro de esta concepción espacial; muchas de sus creaciones plásticas no son sino desarrollos dimensionales visibilizados de sensaciones. Es lo mismo que en Weininger: «El espacio como *yo*». Con esto llegamos a nuestras últimas consideraciones sobre el espacialismo, para decir tan solamente que existe un espacio místico y que, si ese espacio es el cielo de la bienaventuranza, tiene que ser forzosamente un antiespacio, porque las dimensiones son distancias y las distancias son separaciones; esto es, dolor. Además, en lo eterno, donde no existe el tiempo, no pueden tampoco darse distancias por cuanto éstas son potencialmente tiempo; tiempo detenido, estancado entre limitaciones corporales o espirituales, que se precipita como un torrente en el deshielo en cuanto la angustia de la consciencia de la separación nace en el espíritu. Por consiguiente, el «presente infinito» o aniquilación del tiempo implica la destrucción del espacio.

ESPIRITUALISMO. — En sentido metafísico, significa que la esencia del mundo consiste en lo espiritual, por oposición a la

materia, que vendría a ser la envoltura, cuando no la escoria, de esa esencia actuante del espíritu. Por éste, se entiende primariamente, en la filosofía helénica, el aliento, el impulso, o energía, vital. La naturaleza de este espíritu permanece en lo desconocido, dependiendo su interpretación del ángulo ideológico bajo el cual se considere, pudiendo aparecer así como simple fuerza, como prefiguración del intelecto humano, o como Dios sumido en su propia acción materializante.

Prescindiendo, por ahora, de proseguir el desarrollo de estas identificaciones del espíritu del macrocosmos, analizaremos las que se refieren al espíritu humano en particular. Existen tantas formas de espiritualismo cuantos modos de concebir la condición del espíritu, su acción en el mundo y los resultados que de él se esperan. En el lenguaje cotidiano, espiritualismo significa lo opuesto a sensualismo. Para la Psicología, el espíritu no es sino la *psique* que puede, concretamente, ser explorada por ese *logos*. Weininger, acercándose más al núcleo de la cuestión tal como nosotros vamos a establecerla, considera al espíritu como el valor sexual por esencia de lo masculino. Para Heidegger, el espíritu sería la capacidad de asumir el ser; esto es, la consciencia existencial, concepto éste de inmenso alcance metafísico que, enlazado con el evolucionismo, daría por resultado el reconocimiento del espíritu como última estructura de la realidad, haciendo, por consiguiente, que el sentido de esa evolución consistiera precisamente en la adquisición de la consciencia. Llegados a este punto, nos encontramos con la coincidente opinión de Hartmann, el filósofo del «inconsciente universal», para quien, según Ferrater Mora, el espíritu es la porción del ser que se halla en contacto, por una parte, con la realidad empírica, temporal, que se destruye de continuo, y por otra, con la realidad no menos real de las ideas de vigencia eterna.

Ludwig Klages insiste en la discriminación dualista, sexualizante, presentida por Weininger y, en su sistema, opone radicalmente el espíritu al alma, asignando al primero las cualidades de poder racional, crítico, trascendente, y, a la segunda, las de creadora, sentimental, mítica, etc. Nos hallamos conformes con la distinción entre espíritu y alma, si no como dos substancias diferentes, sí como dos tiempos distintos, más que contradictorios, complementarios. En nuestra visión personal, alma es equivalente a substrato previo para lo espiritual; esto es, inherente a la condición humana. Por el contrario, denominamos espíritu al principio que a través del alma crea la actitud vertical, vigilante, de la consciencia. Existe un drama, Klages no se equivocó en esto, pues alma y espíritu son con frecuencia direcciones no acordes. El alma se sabe en posesión de una esencia que la hace inmortal, mientras que el espíritu duda de ello; de ahí que el alma sea

el impulso estático, contemplativo, y el espíritu el principio dinámico, creador. La condición femenina, por así decirlo, del alma, su naturalismo, la hace sentirse en su elemento dentro de la vida; en cambio, el espíritu sufre entre las cadenas de las apariencias. Su inquietud le impele, en ocasiones, a rechazar violentamente todo cuanto procede de este mundo de di-versidades, a negar la validez de las cosas, y a volverse místicamente hacia la dirección que el alma le señala, pero, en otros momentos, se desespera por conservar las visiones, los perfiles, los resplandores de los despreciados fenómenos. Entonces, el espíritu va de la necesidad de Dios, por el camino de la desconfianza, hacia las cristalizaciones de las obras de arte, entre las cuales se mueve como el único señor, y allí sacia su hambre perpetua. Aquella raíz de carácter eterno que constituye su centro se desata y va buscando signos y promesas de las que no puede prescindir. Es en este sentido que William Blake dijo que «la eternidad ama las producciones del tiempo».

En consecuencia, espiritualismo no es lo contrario a sensualismo o materialismo, sino lo opuesto a inacción trascendente, a indiferencia frente a los problemas del ser y de la autenticidad. Espiritualismo es lucha por adquirir valores, por comprenderlos y conservarlos.

Según que el temperamento o el destino de un artista le lleven hacia el optimismo o hacia el pesimismo, el espíritu aparecerá como enfermedad o como salvación, como demonio o como arcángel. Sin embargo, hay que cuidar a la hora de establecer jerarquías espirituales; lo más elevado es lo más fuerte, lo más radiante, no lo menos peligroso.

ESPONTANEÍSMO. — Espontaneísmo es, respecto a la acción artística, el modo que se halla entre lo constructivo y lo automático. Si lo último procede del inconsciente y lo primero de las cualidades superiores de creación de órdenes, actuando metódicamente, lo espontáneo es la simple acción del pensamiento, sin la coyuntura del dispositivo mecanizador, ni la afloración brusca o continuada de contenidos profundos.

Juan Ramón Jiménez respondió a la asociación de ideas de lo sencillo y lo espontáneo con unos conceptos cuya claridad los convierte en ejemplo de lo que precisamente han de definir. «Sencillo — dijo —, entiendo que es lo conseguido con los menores elementos. Espontáneo, lo creado sin esfuerzo». Pero, como el mismo Juan Ramón apunta, el cultivo de la espontaneidad, esto es, el espontaneísmo, sólo puede ser fruto de plenitud, de perfección y de adaptación a una estética determinada, pues, de no ser así, amenaza recaer de continuo en la incultura y en la pereza.

ESQUEMATISMO. — Contemplando obras de arte tan diferentes entre sí como, por ejemplo: las pinturas románicas catalanas, las imágenes realizadas en los sarcófagos egipciorromanos de Antinoé, ciertos relieves celtas y germánicos de los siglos VI y VII de nuestra era, etc., se observa que, pese a las profundas diferencias de intención, de contenido y de estilo, manifiestan unos rasgos comunes que dan una extraña unidad espiritual a tan diversas creaciones. En todas ellas se hace patente que la naturaleza sirvió al artista para expresar un sistema de enlaces pasionales que están más allá de lo descriptivo; hay conjunciones de líneas con marcado carácter expresivo, que alteran la serenidad de las formas para integrar ese tipo de obra en un sordo fragor de funciones que rebasan lo puramente representativo; esto es, lo plástico. Para compensar tales excesos en el trazado de las líneas conductoras de esas «formas interiores» la coloración que se da a las superficies suele ser de una intensidad detonante, gustando de las disonancias y de los contrastes sin degradación ninguna, pero ordenados, casi siempre, según una corta y rigurosa gama que expresa lo que, acudiendo a un símil musical, llamaríamos la tonalidad, o la modalidad, de la expresión de la obra.

Si retrocedemos más aún hacia el primitivismo (V. íd.), veremos cómo los rasgos descritos se exasperan hasta constituir un inextricable mundo de lianas espirituales, de rayados significativos o, por el contrario, se depuran, se hacen más simples, pero acusando, en cambio, la furiosa energía que preside esa torsión de la realidad natural para hacerla encajar en el molde formal previo que el artista cree dogmáticamente debe ser el verdadero. Así sucede en las máscaras negras y oceánicas, donde, aparte de la carga de significaciones mágicas, en el terreno de lo figurativo, se constata una continua y dilacerante conmoción de lo naturalista en beneficio de ese sentimiento que, *a priori*, determina el estilo de los objetos.

A partir de los movimientos casi simultáneos de cubismo y futurismo, en el arte de Occidente, se produce el mismo fenómeno que, en este campo, la psicología denominaría «regresivo». Por dos corrientes anchas y paralelas, se trabaja en la modificación de la forma, sometiéndola a ese tratamiento que, de un modo somero, hemos descrito al tratar de las muestras del arte primitivo. Esas dos corrientes son: la estilización y la esquematización. Aun teniendo de común ese rasgo de dedicación a corregir lo natural según lo subjetivo, se diferencian entre sí por varias y marcadas características. La estilización es lírica, superficial, descriptiva; su problema está en la superación de ese pecado de la descripción, tendiendo a mejorar la naturaleza que, pese a su posición, sigue siendo su inspiradora y el verdadero mundo donde se mueve. El esquematismo, por el contrario, es dramático, profundo, sin-

tético y antidescriptivo, utilizando, a la fuerza, la natural para trasladar sus intuiciones. Dentro de lo esquemático, hay la tendencia, que podríamos llamar centralizadora, entre la estilización y el auténtico esquematismo radical; esa tendencia tiende a encontrar el punto de contacto entre la expresión interior y la exterior, entre la vivencia de la emoción y la experiencia de la realidad. Es un esquematismo a medias extravertido. En cambio, el esquematismo total, el introvertido, tiende solamente a explicar, por medio de procedimientos plásticos, el suceder interior de las emociones anímicas, siendo, por consiguiente, una música transformada en expresión visible.

Ahora bien, hecha abstracción de sus esencias, las artes tienen, en general, una capacidad para extenderse por todos los dominios del espíritu humano. Así, la música no siempre es lo que consideremos esquemático; en un sistema de correspondencias estéticas, que puede fácilmente establecerse, veríamos esta oposición fraguarse entre «formas delgadas» y «formas llenas» o entre «formas de divagación» y «formas concretas». Encontraríamos cierta esa idea de que dos artes diferentes de un mismo período cultural se parecen más entre sí que dos períodos diferentes del mismo arte, si bien hay que tener presente que ese estudio comparativo no se puede llevar a cabo cronología en mano, pues la velocidad de la evolución de cada arte viene dada por una serie de factores que sin ser imponderables son de lenta discriminación. De acuerdo con lo expresado hallaríamos que la música barroca por excelencia se corresponde con la pintura del barroquismo; que el estilo lineal, esto es, clásico, se relaciona con el melódicopolifónico y que el esquemático musical se produce más o menos sincrónicamente con los esquematismos plásticos. Ejemplo de esquematismo musical lo tenemos insuperable en el *Octeto*, o en la *Historia del Soldado*, de Igor Strawinsky; de barroquismo, en las *Tocatas y Fugas*, de J. S. Bach; de estilización, acaso en Maurice Ravel.

Retrocediendo a las artes plásticas y sentado el principio de que esquema equivale a forma intermedia entre realidad visible y realidad emocional (emoción en sentido espiritual; espíritu en su significación intelectual tratada al hablar de espiritualismo), dentro del arte contemporáneo, podemos situar, en el primer grupo antes establecido, de esquematistas que respetan el aspecto general de lo visible, ante todo, a Pablo Picasso. La enorme curva evolutiva de este artista, genial sobre todos, que ha pasado por las más diferentes disciplinas expresivas y que ha cultivado todos los modos, por su superioridad personal sobre la grandeza de los propios estilos, se dirige, desde el sentido de sus primeras creaciones, todavía prendidas en el siglo XIX, en Toulousse Lautrec, en las anécdotas novelizantes de la cotidianeidad, hasta las

síntesis demoníacas de sus últimas obras, en las que un infantilismo desesperado aparece, pasando por el ayuno objectual del cubismo, por el dinamismo de la época fetichista negra, por el neoclasicismo que le permite redescubrirse en los vasos etruscos, en las ilustraciones a Ovidio, en la serie del *Escultor y la modelo*, en los *Amantes*, por el expresionismo escultórico de sus piezas de volumen, tremenda revisión de la estatuaria sumeria, por el pictórico de su período del gigantismo, etc., y, sobre todo, por las obras comprendidas entre 1939 y 1946, en las cuales, el esquematismo contenido en un segundo término de poder variable durante toda su creación, pasa bruscamente a primer elemento creacional, para producir una nueva forma de unidad, tan importante como la lograda en el cubismo por Juan Gris, pero muchísimo más humana y patética.

Esas *Naturalezas muertas* y *Mujeres sentadas*, que culminan en la del *Rapto de Europa*, expresan con su rayado cruel y poderoso toda la tensión acumulada en un espíritu que vibra en el centro de su tiempo. La frecuencia con que, al referirnos al esquematismo, utilizamos la palabra expresar no debe inducirnos a error. La expresión está siempre en el arte y aunque el esquematismo posea un caudal superior al normal de ese principio expresionista no es lo que se entiende concretamente por expresionismo, porque éste es la desorganización de los límites de la creación, originada por un modo de pasión que analizaremos en su debido lugar, mientras que el esquematismo es la exasperación de los límites; así el expresionismo es la etapa final de lo barroco, como lo esquemático puede ser la conclusión extrema de lo clásico. Tanto lo clásico como lo esquematista proceden según el principio de las oposiciones, de los muros, de las líneas, de los entrecruzamientos y, sobre todo, de la verticalidad. En cambio, lo barroco y lo expresionista son la fuga, la disgregación musical de las formas, el abandono hacia lo panteísta y lo postrado.

Como continuadores de la obra picassiana, citaremos a Lam, que, en 1942, con su *Espíritu de la mañana*, realizó una de las obras maestras de la tendencia; a Rufino Tamayo, que ha acentuado el valor del color dentro de lo esquemático; a Marchand, más próximo a la naturaleza y, sobre todo, a Graham Sutherland, que interpreta ese movimiento de fuerzas del esquematismo en un sentido mecánico animalístico; inspirándose en el mundo inquieto y crepitante de los insectos, verdaderos esquemas algunos de ellos, como la *Mantis religiosa*.

En el grupo de los pintores esquematistas que rechazan más radicalmente todo lo realista exterior, hemos de mencionar algunos nombres que, en ocasiones, se aproximan ya a lo que establecimos como abstractismo y que, en otras, se acercan a lo que

Lionello Venturi (*) denomina arte fantástico. Sin embargo, nosotros no coincidiremos en este juicio que se aproxima a lo temático, alejándose de lo formal; a nuestro modo de ver, lo importante para determinar la esencia de un arte o de un artista es el estilo, que hemos identificado con conducta.

Paul Klee (1879-1940) ha realizado muchas obras esquemáticas, desde lo geométrico a lo libre, con una gracia y misterio incomparables, más automáticos que racionalizados. Su evolución le llevó también, desde lo naturalista hasta el más fanático de los esquematismos, en el que toda figura u horizonte desaparecen, quedando tan sólo minuciosos encajes de líneas cargadas de expresividad y que se acercan cada vez más al estadio indiferenciado del geometrismo primitivo, puro goce del mecanismo mental al actuar como una máquina sobre la materia para rayarla e imbricarle esta trama de luces lineales. Klee realizó sus obras maestras antes de caer en esta exacerbación de la monotonía dinámica, tan semejante a las músicas de los orientales y a su mismo estilo ornamental; se trata posiblemente de algo racial aportado por su semitismo, que le condujo desde la cósmica representación denominada *En torno al pez,* de 1926, hasta la abstracción absoluta de las obras producidas desde 1937, como retroceso a su *Ciudad del sueño,* de 1921. El norteamericano Mark Tobey continúa la esquematización de Klee hasta extremos inverosímiles, logrando, a pesar de ello, efectos de indudable belleza.

Otros artistas como Bazaine, Pignon, etc., pertenecen también al esquematismo que, en general, ha extendido su influencia en todas las creaciones del siglo xx. El mismo Masson, relacionado con el surrealismo, o Max Ernst, o Juan Miró, que se hallan en el mismo caso, obedecen al imperativo del esquema, que es el expediente de la urgencia.

Asimismo, en poesía, muchas de las creaciones contemporáneas, incluídas en uno u otro ismo, no son, en realidad, sino formas esquemáticas, opuestas a las de síntesis simbolista no menos que al descriptivismo romántico naturalista. La asociación de ideas automáticas produce ese mecanismo que hemos visto al escudriñar en las honduras del esquematismo. La razón de ser de tal estado de cosas consiste en que, o bien por una angustia especial, de tono apocalíptico, debida a la crisis de la época, o bien por los resultados de ésta en el espíritu humano, se ha producido un frenesí, una aceleración del *tempo* mental de los organismos más sensibles. Tal prisa ha conducido directamente a la necesidad de no perder el tiempo en narraciones. Simultáneamente, la crítica ha descubierto que lo que en el fondo importaba del arte no era la vestidura apariencial de éste sino lo que orga-

(*) *Pintura Contemporánea,* Hoepli. Ed.

nizaba secretamente su belleza; esto es, su «estructura emocional». ¿Para qué, pues — se ha dicho el artista contemporáneo — hay que detenerse en describir imitativamente lo que luego va a valer por lo que tenga de estilo? Vayamos al estilo directamente. Y el estilo, en su concentración máxima, es el esquema. Esto lo saben los niños cuyos dibujos son esquematistas siempre. Y lo saben también, desgraciadamente, aquellos que cultivan el arte no por razones profesionales ni vocacionales, en lo que éstas tienen de externo, sino por motivos de puro origen espiritual; por la confusión interior de sus mentalidades en conflicto con la realidad.

Estos modos que acabamos de aludir están en relación, como es sabido, con los primitivistas de que tratamos al iniciar el esquematismo. Según esta visión general, y resumiendo, el esquematismo, sería un último esfuerzo por integrar la realidad exterior en la vivencia abstracta de un espíritu que se halla en divorcio con la naturaleza. Para quienes se escandalicen con un odio semejante, recordaremos que el mundo, ese mundo en el que el ser tiene forzosamente que existir y que, radicalmente, condiciona todas sus actividades, ha sido definido como «enemigo» por el cristianismo.

ESTATISMO. — Estatismo es toda aquella concepción y todo aquel sistema que pospone el devenir al ser, el movimiento al reposo, la acción al hecho. En un sentido más profundo, el verdadero estatismo se relaciona con el quietismo oriental y conduce a la situación inversa a la producida por la inquietud. Dado el tránsito constante de las cosas en la corriente del tiempo, lo estático sólo lo es relativamente con respecto de lo dinámico o, mejor, de lo que es más dinámico. La medida intuitiva consiste en el *tempo* de la calma naturalista, que es la opuesta al dinamismo del mundo de la máquina, que priva en Occidente.

En consecuencia, lo estático sería lo que se mueve lentamente, mientras que denominamos extático al momento cumbre de lo dinámico. El éxtasis es el anonadamiento emocional producido por el movimiento anímico; el éstasis sería la inmersión en la dulzura de una continuidad de tal estado contemplativo. El éxtasis destruye el tiempo; lo estático — hablamos siempre en sentido de vivencia espiritual, no de hecho mecánico — se pierde en el tiempo.

ESTERISMO. — Movimiento ideológico, poético y artístico, fundado en Montevideo en 1944 con la publicación de las obras de José Parrilla, *La llave en la cerradura* y *Rey beber*, y las primeras exposiciones de Raúl Cabrera. Fué así bautizado por los críticos de arte, a causa de un poema de doscientos versos

donde el nombre Ester se repite 700 veces. Actualmente, Parrilla publica en Barcelona un boletín quincenal de su movimiento, agrupando a los escultores y poetas Gerardo Pintado y Primitivo Cano; a Salvador Cuyás y otros. Sea en el grupo «Pascual Letreros» o bajo el título de MAPAC (Movimiento de Arte popular anónimo y colectivo), los esteristas muestran ciertas constantes que vale la pena reseñar y comentar. No deja de tener intención, lirismo y originalidad la frase de Parrilla: «Hay una línea que puede ponernos en comunicación con una niña. El descubrimiento de esa línea, puede darnos la clave de un arte virginal». Asimismo tiene interés la diatriba contra los grandes, no ya «figurones» de la ciencia y las letras, sino contra los triunfadores simplemente. Dice Parrilla: «Todo hombre ha de realizar esas potencias (de creación), actualizarlas. No se ocupa de la pretendida creatividad de grandes poetas, artistas, científicos, etc., a los que muestra más bien como simuladores, impostores o mistificadores de la verdad... con su quehacer, no se trata más que de *mantener la tumba a flote*». En sus boletines, Parrilla publica poemas — de clara raíz automática — textos de locos, plegarias de los indios americanos, fragmentos de Lao Tsé, de la lírica mesopotámica, del Libro de los Muertos egipcio, de la niña Minou Drouet, poemas de sus compañeros de grupo, a veces con relación con el postismo, como en este trozo debido a Primitivo Cano: «Janine saltó su pie en mi garganta... La garganta de Afragath, el cielo, nací de un pensamiento... «Hay más pintoresquismo que rigor en dichas publicaciones, que tienen asimismo cierto tono de diario publicado en una prisión por aficionados. En resumen, las notas que definen el esterismo son: *contradicción* (herencia y repudio de los movimientos de vanguardia tales como dadaísmo, creacionismo, surrealismo); valoración extrema de lo *primitivo* (búsqueda de lo abstracto, indiferente, neutro, general; con cierto magicismo y cierta infraestructura de estoicismo alegre frente a la adversidad); *subversión pasiva* (crítica absoluta de todo lo «elevado» en cualquier orden, de lo diferenciado y superior, pero sin agresividad ni siquiera sarcasmo; *naturalismo* y anticerebralismo. Pero la aportación más importante de esta tendencia es su decidida vocación de *transpersonalismo,* de aversión a lo personal, en el sentido hipostasiado que dió al individuo el Renacimiento y ratificó el movimiento romántico. Los esteristas son ante todo «hombres y mujeres», bailan la sardana y se ríen de los problemas de la vida y de la muerte, tanto de la actitud problematista existencial.

ESTETISMO. — Es la tendencia a organizar el valor de los estilos según las leyes de lo bello. La dificultad para el establecimiento de este orden consiste en superar lo subjetivo en la apre-

ciación de la belleza, pero el estetismo cree liberarse de esta dificultad trazando las fronteras de un modo intransigente, considerando tan solo como bello lo que muchas veces es su forma decadente: lo exquisito.

La estética consiguió primeramente deslindar la idea de la belleza de los factores impuros, como el de utilidad o el de estricta imitación, llegando a la consideración desinteresada de lo bello. La crítica kantiana dió un poderoso impulso a esta independización de los valores estéticos y Hegel, con su dialéctica idealista, desarrolló todas las posibilidades de la crítica subjetiva, pero conduciendo sus resultados hacia una identificación, cuyo prestigio va siendo demolido, de ascendiente platónico, que es la de lo bello con la Idea.

En nuestra época, por efecto de los importantes descubrimientos arqueológicos, por la subsiguiente valoración de las creaciones de épocas y lugares, no ya distintos, sino con frecuencia contrarios a lo que la palabra Idea, escrita así, con mayúscula, esto es, centrada en el mediterráneo oriental, significa, hemos llegado al reconocimiento de que tal vez esté más de acuerdo con el sentido general del arte y con su misión como estructura superior de las culturas, el hablar de ideas, en plural, y también, por consiguiente, de bellezas.

De este modo el concepto de estetismo vendría a ser como un anacronismo, e intentaría mantener, donde ya no puede ser sostenido, el criterio de lo bello formulado no por una crítica objetiva y consciente, sino por quienes denominamos peyorativamente estetas.

Efectivamente, el estetismo persiste en la superficial y sensualista actitud de considerar bello a lo que origina un placer a los sentidos, reduciendo el ámbito del arte a una pequeña extensión, no siempre la más importante de sus dominios. El esteta se ve circunscrito por lo idealista, de lo cual percibe solamente el resplandor material. Contra esa miopía de la perspectiva que segrega del arte lo no bello o, mejor dicho, que prohibe sea considerado como tal todo lo no agradable, se levantan, en primer término, las obras que en el decurso de la historia del arte se han realizado violentando los umbrales de la belleza canónica. Son ejemplos de ello la mayoría de primitivismos, el expresivismo escultórico etrusco, muchas de las obras del goticismo, el miniaturismo medieval que culmina en el Bosco, para no hablar de la inmensa mayoría de las creaciones contemporáneas. En segundo término, combaten a ese estetismo las teorías de los artistas contemporáneos; entre ellas, los textos de Amedée Ozenfant, muy importantes, en los que se plantea la cuestión de la pureza y de la «elevación», términos que para el sensualismo carecen de sentido, aun cuando aparentemente les profesen veneración. También cons-

tituyen una definitiva superación del estetismo las principales doctrinas estéticas actuales, como la de la *Psicología de la forma*, la de las *Formas significativas*, y la *Crítica vivencial*. De la primera surge una estética objetiva, profundamente analítica, ligada a los puros conjuntos de líneas, de masas y de sus relaciones; de la segunda nace una vasta configuración de las esencias culturales de todos los tiempos y de sus correspondencias con las sublimaciones cristalizadas que son las obras de arte; de la tercera, una filosofía del crear y de sus condiciones.

Podría retrocederse a una concepción estetista de ser absolutamente cierta la proposición de André Malraux (*), por la cual «el origen de una obra de arte no está en la realidad circundante (cotidiana), sino en otra obra de arte», pero esta aseveración, que atrae poderosamente la atención hacia un factor de la creación que venía siendo descuidado, esto es, la interdependencia de todos los fenómenos creacionales, la rigurosa filiación de unas apariciones respecto a otras, etc., no es sino parcialmente cierta, porque, si la realidad extraartística no estimula directamente al artista — que en muchas ocasiones sí lo hace —, contribuye a formar el modo de su sensibilidad, su temperamento y su visión intelectual de los problemas implicados en toda realización.

Contra este neoestetismo de Malraux se levanta la opinión de Leo Frobenius (**), quien considera acertadamente al arte como «trascendencia del ambiente». En resumen, la diferencia radical entre estetismo sensualista y estética total, totalizadora, ecléctica, estriba en que el primero entiende el placer de una manera excesivamente fácil e inmediata, exigiendo que los dos perpetuos principios de toda creación — expresión y representación — obedezcan a las leyes armónicas de lo bello, desechando, por antiestético, todo estilo no sometido a este restringidísimo ideario. Por el contrario, en el reino de la estética total, caben todas aquellas obras que tengan entidad existencial; o sea «poder» suficiente para establecerse como hitos de significaciones, como concreción de vivencias humanas que sea interesante conservar y a las que sea preciso referirse cuando haya de hacerse consulta sobre esos modos del sentir y del actuar humanos. Esto no significa que las creaciones amparadas por tal concepción hayan de carecer por completo de encanto atractivo. Puede observarse que, en muchas obras de los expresionistas, o de los músicos atonales, por ejemplo, los «elementos de desintegración», las fealdades, se hallan «compensados» por otros factores de influencia primordial. Todo verdadero artista advierte lo peligroso, lo desgraciado, lo monstruoso inclusive, que puede haber en su obra y, desde ese momento, su esfuerzo se concentra en compensar esa fachada hacia el horror;

(*) *Psichologie de L'Art.*
(**) La Cultura como ser viviente.

así acontece con la fulgurante policromía y dorado que recubre y transfigura las desequilibradas proporciones de la escultura románica. Técnicamente, este proceso podría aclararse por una ecuación; a mayor impulso de disolución, de esquematización, de huída de la realidad, etcétera, mayor compensación puramente creacional, debe haber.

El estetismo es, en sus conclusiones, de una lógica tan bárbara como la que impulsaba a extirpar, en ciertas razas, los especímenes defectuosos, *físicamente*, por asesinato.

ESTILISMO. — Se entiende generalmente por estilismo el cultivo de las cualidades técnicas de un estilo hasta llegar a su dominio sobre lo temático y aún sobre lo formal. Desde este punto de vista, el manierismo sería un perfecto ejemplo de estilismo. Sin destituir el concepto del uso mencionado, solamente, a propósito de lo que es el estilo, queremos llamar la atención sobre los modos principales que puede adoptar ese cultivo. Parece ser que el sentido de la evolución del arte y de la literatura, desde la antigüedad hasta el presente, consiste en el descubrimiento y la explotación de los dominios individuales del yo. Lo que se llama intimismo o psicologismo o, en alemán, *ichnovele*, o, incluso, poesía pura, no es sino ahondamiento en las canteras de lo personal contra lo colectivo. Muchos han sido los intentos que, paulatinamente, han ido jalonando este descubrimiento del yo, desde las *Confesiones* de San Agustín, hasta los escritos de Jean-Paul, pasando por los poetas de la *Ars Nova*, para llegar, por fin, a las conclusiones de un Hermann Hesse. De todo esto se desprende que el estilo no puede ser ya comprendido como un conjunto de cualidades propias a un período o a un país, sino que, preponderantemente, debe ser individual, convirtiéndose en lo que podría ser llamado un estilo-vivencia, lo cual fué preconizado por Nietzsche al hablar de que «cada uno ha de tomar su propio idioma seriamente». Así, cultivar el estilo no es sino hacer que éste tenga capacidad para delatar el contenido no ya como tal, deslindado del continente estilístico, sí que en entrañable fusión con él, lo que, dicho de otro modo, significa que el verdadero estilo debe participar de las angustias o del éxtasis que pertenecen a la emoción interior. El estilismo, en esta forma producido, colabora a la creación, conduciendo los factores de forma y fondo hasta la tangencia donde él se encuentra para forzarlos a una identificación total e indestructible.

En segundo término, estilo y estilismo no significan fidelidad a una manera material, a un sistema expresionista, esquemático, neoclásico, etc. Por el contrario, operan debajo de estos complejos estéticos y por ser de raíz rigurosamente personal dependen tan sólo de la fuerza de la personalidad artística que los sustenta,

permitiendo a ésta las evoluciones más diversas o aún, aparentemente, contradictorias, como sucede en los casos de Strawinsky y de Picasso, artistas a los cuales la posesión de un verdadero y profundísimo estilo personal les permite toda suerte de operaciones y de transiciones en el modo y en la forma de la visión y del concepto.

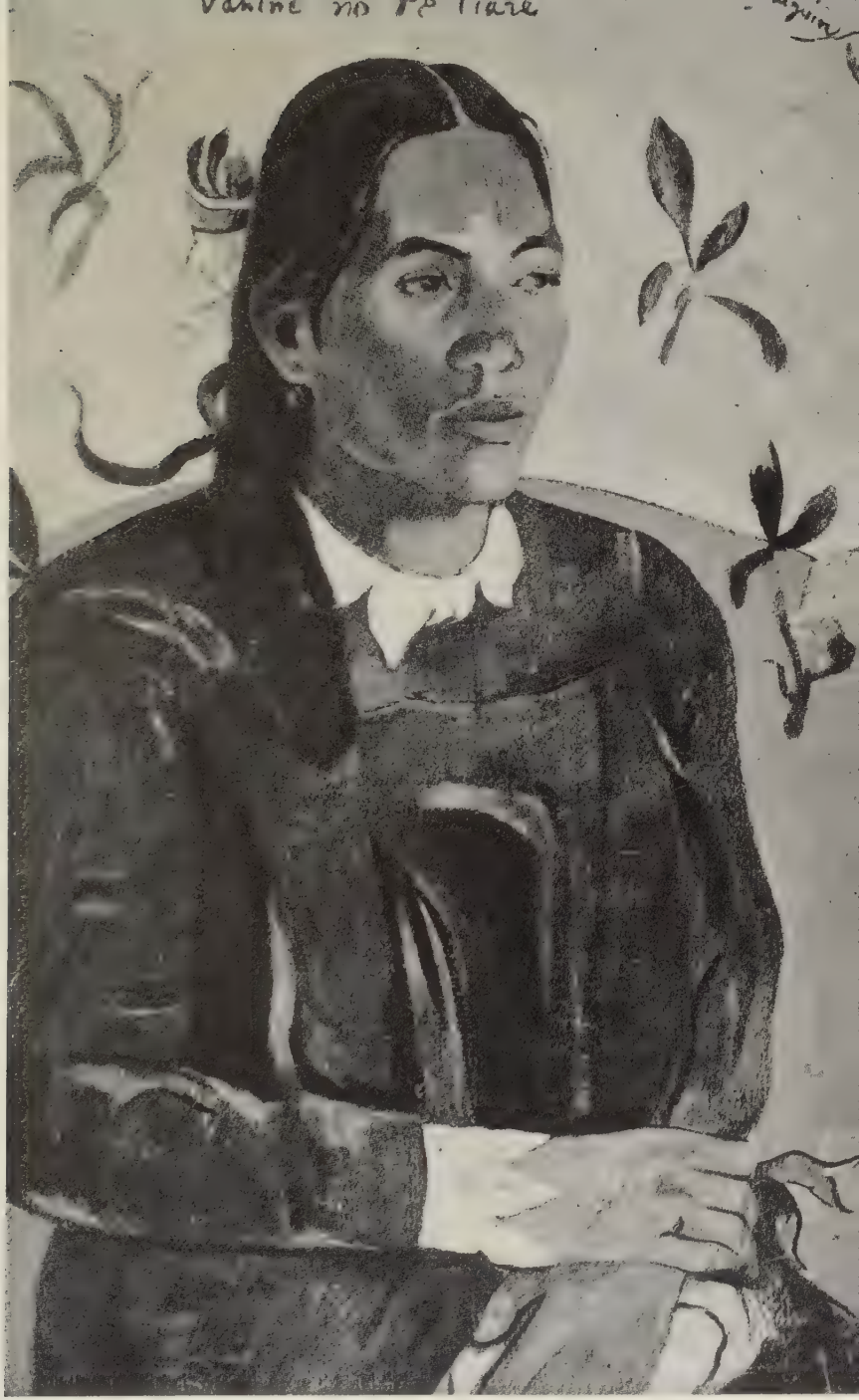
ESTOICISMO. — La doctrina estoica, en cuanto a la cosmología, consiste en la creencia en una identificación del espíritu con la materia, por lo cual el dualismo contradictorio entre ambos desaparece. Esta tendencia fué singularmente importante por lo que a la Ética respecta ya que, trasplantada de su suelo nativo — Grecia — a Roma, allí fué donde encontró el substrato apto para producir sus mejores resultados. La virtud viril del pueblo romano capacitaba a éste para asimilar unas ideas no desemejantes a las que se desprenden de las últimas consecuencias del existencialismo alemán, en el que la angustia y el cuidado se superan por la vivencia del sentido de la muerte y el despliegue heroico sobre este sentimiento del existir — que deviene así un «resistir» su propia malignidad —. En el clasicismo español hallamos cierto estoicismo que, como punto medio de nuestra relación con Heidegger, ha mencionado el doctor Laín Entralgo, en un detenido examen sobre la personalidad de Quevedo.

La base fundamental del estoicismo es que, al fundir en una sola realidad los dos tiempos de ésta, suprime radicalmente toda esperanza. Así, en el estoicismo grecorromano, se trataba de materia y espíritu; aquí, de ser y nada, de vida y muerte.

Respecto a su influencia sobre el arte, al hablar de lo clásico, hemos visto la coincidencia cultural existente entre clasicismo y estoicismo. Si lo clásico es lo que entra en el conocimiento y en la posesión de su destino — de su destino terrestre —, es evidente que precisa para poder cumplirse esa previa integración de los contrarios en una unidad cuyo tono podrá ser más o menos pesimista, pero que nunca se abandonará a la contorsión ni al lamento.

EUDEMONISMO. — Doctrina que tiende al establecimiento de la felicidad como fin supremo del hombre. En el terreno de la ética significa ciertas concesiones al hedonismo; muchas de las explicaciones teosóficas de la religión tienden, por medio de la «libre religiosidad», a hacer compatibles las órbitas de lo moral y de lo terreno, cuyas diferentes exigencias se coordinan bajo estos modos de eudemonismo.

EUROPEÍSMO. — Tendencia opuesta al hispanismo aislacionista, no sólo en política, sino en cultura, arte y literatura. El europeísmo es la doctrina de la justicia recíproca, en cuanto reco-



EXOTISMO. Paul Gauguin,
Vahine no te tiare. 1891.

EXPRESIONISMO. Georges Roualt, *Figura.*

nocimiento de una situación de hecho, que no ha de comentarse aquí, pues se basa en indestructibles, sutiles y continuas conexiones históricas. Pero el europeísmo no puede nunca convertirse en desprecio de los valores hispánicos, en creación estética, en lo humano e incluso en lo político. De otro lado, la unidad de Europa no ha sido nunca alterada por España, sino por dos hechos esenciales: la Reforma, y la actitud de Inglaterra. La misma retención de Gibraltar por esta nación no es un ataque contra España, que entonces relativa importancia tendría — visto desde ángulo supranacional —, sino contra la unidad europea, por fomentar disidencias que nos llevan a ser tristes herederos políticos de la fratricida Grecia y no descendientes de la clarividente Roma.

EVEMERISMO. — Doctrina de Evémero de Cirene (s. IV a. J. C.) que defendía el origen histórico de los mitos. Constituye, por ello, un antecedente de la interpretación realista de la historia y su tesis es tan opuesta a la consideración poética y religiosa, como de la actitud despreciativa que denomina «fábulas» peyorativamente a esas creaciones perfectas del conocimiento intuitivo y simbólico humano.

EVOLUCIONISMO. — De un modo general, se consideran tendencias evolucionistas aquellas que ven el ser como un despliegue sucesivo, como un proceso que implica desarrollo a la manera biológica.

Se diferencia del devenirismo en que éste no implica noción alguna de progreso, en el constante fluir de las cosas, mientras que el evolucionismo, sobre todo en la versión de la escuela inglesa, derivada de Spencer, consiste en una suerte de progresismo cósmico.

Henri Bergson puede también ser incluído entre los filósofos evolucionistas; su obra *La evolución creadora* es el exponente de su doctrina, en la cual el tiempo aparece como agente preponderante que, en colaboración con la materia y con su energía potencial, genera el devenir.

El evolucionismo no ha dado lugar a ninguna forma de arte especialmente afecta a sus proposiciones, pero, en general, toda especie de misticismo indeterminado, de panteísmo libre, etc., así como todo estilo de movimiento, parecen estar con él relacionados, a causa de esa «aspiración hacia la superioridad», que, a veces se tiñe de irredentismo, pero que, normativamente, se halla situado sobre la intuición esperanzada de un mejoramiento universal de las cosas a través de sus presentes sufrimientos.

El lírico portugués Anthero de Quental expresa en sus sonetos todo este mundo de anhelos ascendentes.

EXACERBISMO. — Nombre dado por el crítico Michel Georges-Michel, en su obra *Les Grandes Epoques de la Peinture Moderne* a cierto matiz del expresionismo; el que en Soutine deriva hacia una desesperación total expresada continuamente por una disgregación morbosa de las formas.

EXHIBICIONISMO. — El principio de expresión, raíz del arte, presupone lo que para la psicología se concibe como exhibicionismo; esto es así por cuanto al hablar de expresión, decimos implícitamente «expresión pública». Ahora bien, en realidad lo exhibicionista se produce cuando la publicación expresiva se refiere a lo íntimo. Un ejemplo magnífico del efecto dramático que logra instantáneamente un tal exhibicionismo se halla en el discurso de Marmeladoff, personaje secundario de Dostoyewski, en *Crimen y Castigo*. Paradójicamente, se da el caso de que, cuando lo íntimo se convierte en una enfermedad, en una llaga incurable, exige su delación al exterior, convirtiéndose, por medio de este antiintimismo, en una nueva forma de épica subjetiva, en la que la grandeza reside en el dolor únicamente.

EXISTENCIALISMO. — El existencialismo es la doctrina que hace derivar el concepto de esencia del de existencia. Sus orígenes más o menos indeterminados se hallan en casi todas las posiciones irreductiblemente pesimistas, no ya de la filosofía occidental, sino también de las orientales y de los contenidos negativos de ciertas concepciones de la antigüedad más remota como, por ejemplo, la radicalmente obscura religión sumeria que, en el poema de Gilgamesh, explica su convicción de que «cuando los dioses crearon al hombre, reservaron para sí la inmortalidad». Ahora bien, lo que, en el presente, se entiende concretamente por existencialismo es la tendencia que arranca de las especulaciones del danés Sören Kierkegaard, las cuales basan el conocimiento no en teorías desarraigadas del existir sino, por el contrario, en la vivencia de la angustia, en el drama de sentirse «existente» e inmerso en un mundo en el cual la consciencia no puede modificar absolutamente nada.

De la posición kirkegaardiana deriva un existencialismo cristiano que, en Alemania, es detentado por Karl Jaspers y en Francia ha encontrado un ambiente adecuado, en la última postguerra. Pero el existencialismo ortodoxo es el sistematizado de modo admirable por Martín Heidegger a través de sus obras: *Sein und Zeit, Was ist die Metaphisyk, Von Wessen des Grundes*, etc. Fenomenología fundamental ha sido llamado y con justicia. Sus puntos más importantes son : Que el existente es un ser-en-el-mundo y que por consiguiente, toda idea está preformada por esa forzosidad de existir con y en un medio. Que el existente-hombre se ve

«arrojado» en ese mundo sin poseer ningún instrumento capaz de concitarlo o de modificar su destino trascendental. Que el existente puede asumir ese drama de su vivir enfrentándose directamente con la verdad del ser. Que el ser existe solamente para el hombre porque, entre los diversos existentes, a los que llama «categorías» solamente a él le ha sido dado el pensamiento-habla. Que el habla es la «casa del ser». Que ese drama produce en el hombre una angustia y un cuidado. Que sus acciones son la expresión de esa angustia y de ese cuidado. Que el existente puede huir de esa existencia auténtica, para la que es, por medio de la «caída» en la inautenticidad, en lo «cotidiano», esto es, lo convencional, lo falso, el mundo de las diversiones, de las formalidades, etc. Que el horizonte propio del existente es el tiempo, el cual es asumido trascendentalmente por el hombre en forma de éxtasis; es decir, por intersección consciente de sus tres momentos: pasado, presente, futuro. Y, finalmente, que la nada no es algo opuesto al ser sino uno de sus constitutivos.

El existencialismo cercena toda esperanza y todo ensueño implicado en una proposición de devenir; para él no existen sino lo que está siendo y la forma escueta en que ello está produciéndose. Por esto reduce el ser a su condición de esclavo de la temporalidad y, como, en consecuencia, tiempo no es sino destructividad organizada, actuante, de ahí que la filosofía existencial integre la nada en el ser.

El filósofo, dramaturgo y novelista francés Jean-Paul Sartre, ha vulgarizado el existencialismo con sus opúsculos y obras literarias. En su tratado, de mayor envergadura, *L'Etre et le Neant*, después de afirmar taxativamente: «Il n'y a pas de Dieu», ha declarado, no sin cierta razón, desde su punto de vista, que, puesto que el existencialismo traslada el núcleo de la preocupación filosófica a la existencia, es justo que las obras que se ocupen preferentemente de ella, aun en sus formas dramáticas y narrativas, puedan tener la pretensión y la importancia de las filosóficas, máxime cuando asuman la tarea de ser la encarnación en situaciones y personajes de los problemas que reconoce y explora la filosofía.

Fiel a este programa, en sus obras de teatro, especialmente, en *A puerta cerrada*, y en su novela *La Nausea*, Sartre plantea los elementos de una tal consideración del arte y de la vida, llegando a resultados interesantes pero que no son, específicamente, lo más puro en materia de literatura existencialista. La novela *Arco de Triunfo*, de Erich M.ª Remarque, por ejemplo, está mucho más conformada, en cuanto a estética, a conducción de la trama, y a finalización, a lo que entendemos por existencialismo. Al hablar de estoicismo ya hemos indicado que, de existir una poesía existencialista, acaso la de Quevedo realice mejor el ideal que no la

del propio Rilke, pese a la aprobación manifestada por Heidegger en su favor.

Aparte de estas cuestiones minoritarias, es un hecho evidente que el existencialismo está en el ambiente de la época y que, aun cuando no hubiese llegado a ser formulado como doctrina concreta, con sus dogmas y proposiciones, su realidad no hubiera dejado de patentizarse.

Sartre ha dicho que él «escribía para su época» y que los lectores del futuro no le interesaban ni se preocupaba de ellos. ¿Acaso no es ésta la posición implícita de dos de las formas de arte más características del siglo xx, tales como el cine y el jazz? Después de creaciones tan importantes, en el primero, como las de Charlot o las de Murnau, y en el segundo, como las de un Ellington, Moore, etcétera, no puede hablarse de la inferioridad esencial de esas artes nacidas voluntariamente para la nada. En las melodías de jazz puede «oírse» cómo la música se hunde en su propio fin, deseando desaparecer, lo cual, al ser comentado por Sartre, en *La Nausea*, constituye uno de los aciertos indudables de esa obra. Aparte de lo que «es», intrínsecamente, el cine, el ambiente que refleja la inmensa mayoría de las cintas europeas y americanas es tan existencialista que hace innecesario el intento de crear un cine afecto a la tendencia.

Ahora bien, de todo lo expuesto se deduce que, además de pertenecer al concepto pesimista que puede darse en las más diferentes doctrinas, el existencialismo tiene un tono, un estilo, que le es absolutamente peculiar y que constituye su fuerza para la acción y para la propaganda entre las masas de la «decadente sociedad burguesa», según el criterio soviético que, basado en una moral de combate, rechaza las proposiciones existencialistas.

La falla y, a la vez, la característica, acaso máxima, del existencialismo, consiste en que éste, al integrar al hombre en el puro diálogo de su consciencia con el mundo, suprime lo que podríamos denominar «tercera morada» del hombre; esto es, su imaginación, su capacidad para transfigurar, sublimar y, aún, enmascarar la doble realidad angustiante de su ser y del existir del mundo. De ello se origina la contraposición con el surrealismo que, en comparación con lo existencialista, deviene una forma de idealismo.

Es indiscutible lo que se refiere a la autenticidad como única forma para sentar la capacidad de ser del existente. El arte es otra manera, acaso más definitiva, más poderosa por más material, de erigir sobre el existente arrojado, que es la tierra, otro grupo de realidad, otros cosmos de significaciones, de poderes, los cuales constituyen la aseveración, la prueba más irrefutable de la trascendencia humana. Y en el arte hay siempre, junto al principio expresivista auténtico, un proceso puramente fáctico, representati-

vo, que tiende exasperadamente a contradecir la temporalidad, porque su misión es precisamente la de «fijar» lo transitorio.

Claro está que, si deseamos retroceder e imbricar este hecho en la fenomenología más ortodoxa existencial, hallaremos que en esa contradicción entre «querer su propio destino de mortalidad» y «luchar contra la eficacia de los poderes que desde fuera determinan este fin» se halla el secreto más hondo del existir y del actuar humanos.

EXOTERISMO. — Contrariamente a esoterismo, es el sistema de los conocimientos no herméticos, que pueden o deben ser del público dominio.

EXOTISMO. — Se denomina exotismo a la introducción, en un medio dado, de elementos extraños a él, procedentes de lugares distintos, geográfica o racialmente.

Desde los descubrimientos de los siglos xv a xvii, con los subsiguientes relatos de viajeros que, en especial durante el xviii, alcanzaron intensa difusión, fué preparándose el ambiente occidental para recibir las influencias más diversas. Ya durante la época de las Cruzadas un fuerte impulso orientalizante pasó sobre Europa; podríamos describir su curso desde el mediterráneo oriental hacia la República de Venecia y luego, por tierra firme, atravesando Lombardía, Borgoña, etc., hasta los Países Bajos.

Pero fué el Romanticismo el que, con su pasión por el descubrimiento y por la lejanía, hubo de entronizar los diferentes modos de exotismo. Bernardin de St. Pierre, Chateaubriand, Víctor Hugo, etcétera, en literatura, Delacroix, en pintura, Meyerbeer, en música, buscaron la renovación interesándose por lo exótico, y preparando el terreno para las sucesivas acciones que, posteriormente, a través del arte ruso debían implantar en el corazón de Europa los ritmos, los colores y las formas orientales.

Otro de los más poderosos medios de difusión que lo oriental tuvo siempre en Occidente fué la raza hebrea. Artistas de ascendencia israelita aportaron la pasión, el gusto por los coloridos disonantes, el esquematismo ondulante, etc., tanto en pintura como en música. Claro está que éste es un falso exotismo, pues, en realidad, se trata de una traslación de los propios artistas, desde un origen, a veces remoto, al medio extraño en el cual reciben la técnica absolutamente europea de sus creaciones.

Pero, por contra, el exotismo verdadero de los occidentales enamorados de lo lejano, está siempre en peligro de caer en lo banal, en la anécdota y en la más completa confusión de valores (*).

(*) Cuando no sucede así es por ese milagro que podría denominarse «raza psíquica» que permite las identificaciones más inverosímiles.

Ello no puede ser de otro modo desde el momento que el arte arranca del ser concreto y de sus estratos, personal, racial, indiferenciado humano, los acentos característicos que piden expresión duradera. Al referirnos al alejandrinismo ya vimos que las influencias son muy valiosas cuando provocan reacciones profundas en los ánimos, sin llegar a tapiar lo que éstos tienen de autóctonos. Esta virtud mágica de desvelar posibilidades ha sido la ejercida por el exotismo más reciente, el «negrismo», cuando, por el esquematismo agresivo de sus máscaras y de sus fetiches, ha llegado a intervenir en la dirección expresiva de artistas tan importantes como Picasso.

Es muy posible que el ejemplo más exacerbado de exotismo, saturado de lo que d'Ors llama, en su *Barroco,* búsqueda del Paraíso perdido, se haya dado, en la vida y en el arte, con Paul Gauguin. Sus mejores telas resplandecen de luz oceánica; por ellas llegó, hasta la exaltación de los fauves o hasta Braque, el color encendidísimo de los objetos tropicales. Peces, mujeres, frutas y montañas, son, en Gauguin, una síntesis de fuego laminado. Lo que antes de él era lejano, ahora es íntimo para el arte de Occidente.

EXPERIMENTALISMO. — Al arte producido desde las postrimerías del romanticismo, se ha aplicado frecuentemente el calificativo de experimental. ¿Qué se entiende por experimentalismo? Respecto a las realizaciones: consciencia de la provisionalidad. Respecto a la técnica: voluntad de fragmentación y de cultivos parciales de las estructuras desmontadas. Procede esta actitud de una especial intuición sobre el ente, que le hace rechazar fanáticamente todas las realizaciones completas, acabadas, revestidas, por considerarlas «imposibles»; esto es, falsas. ¿Hasta qué extremo es auténtica y lícita la intuición aludida? Dilucidar este problema no es ya cuestión para la estética; todo hecho particular, concreto, comporta en su última instancia una cuestión que deriva hacia la metafísica y en ésta, muy posiblemente para siempre, todo serán conjeturas del hombre que, encerrado en la estancia de su existencia, quiere trascender para adquirir una visión sobrehumana de las cosas, lo cual está en contradicción con su naturaleza, como ya en el habla se configura.

EXPRESIONISMO. — El expresionismo es el arte producido por la insurrección desbordante del principio de expresión. Debe entenderse por expresión la emergencia de lo patético, creciendo como obscuro incendio, desde los abismos del ser hasta la superficie de sus actos y de sus manifestaciones. Ese proceso se realiza con un temblor palpitante, en medio de un clima geológico, de cataclismo. En el expresionismo no es ya el artista quien ex-

presa; todos los elementos de su obra se independizan y cobran repentino y autóctono poder expresivo. Son los colores, tumultuosamente manchados; son las formas, disgregadas, como jirones de nubes o de lava; son las líneas, fracturadas, contorsionadas, ondulantes, repartidas en torbellinos espirales, en rachas divergentes, en haces confusos, quienes expresan lo que está sucediendo en el interior de la creación artística, verdadero microcosmos que reproduce y revive la intuición del mundo peculiar a los artistas de este estilo, inscribiéndola en la realidad de las materias objetivas. Los expresionistas sienten que el mundo se deshace bajo sus pies; en plena calma advierten los síntomas proféticos de la disgregación, proyectando sobre el universo exterior su tremenda y simbólica vivencia de angustia. Para ellos no hay espíritu y materia, ni dualismo alguno por el cual separar planos distintos de la realidad que permitan un descanso, una transición, una transacción, una solución de continuidad entre estados diversos. Constituyendo lo contrario al clasicismo, el expresionismo llega al equilibrio inverso; al equilibrio de la fusión por el desequilibrio, por la confusión total de todos los integrantes del universo. Para tales artistas no existen la luz ni la sombra, sino el color; no existen la tierra ni el agua, sino el barro; no existen la forma y su significación, sino la expresión.

Es hacia 1888 cuando empieza a desvelarse este mundo de agitaciones que halla en el anonadamiento, en la postración frente a la existencia o la naturaleza, sentida de un modo especialmente huracanado y próximo, la fuente de su inspiración vertiginosa. Hay antecedentes escultóricos y también pictóricos de la manera expresionista menos característica; esto es, la que procede por tendencias esquematizantes o por acumulación de ingredientes dramáticos, pero no «técnicamente expresionistas». En la escultura etrusca, en Altdorfer, en Grünewald, existen, como, en general, en todas las artes y períodos con predominio del espíritu sobre la materia, contorsiones y acentos que preparan el advenimiento del expresionismo puro, pero éste no podía darse hasta que la evolución del arte pictórico no se hubiera cumplido plenamente, a través del materialismo renacentista. En sus obras *Anochecer* y *Noche estrellada,* en sus paisajes invadidos por el oro desbordante del trigo, en sus autorretratos, Vincent Van Gogh encontraba, meses antes de ser conducido al manicomio de S. Rémy, los verdaderos principios de ese arte traspasado de remolinos, de éxtasis, de lamentos y de visiones inmensas y agitadas. Un año más tarde, Van Gogh era enterrado bajo los crisantemos que tan maravillosamente ha pintado, henchidos de color solar, de energía radiante. La grandeza del expresionismo naciente consistía en que, por esencia, todo el trasmundo de ilusiones, de sentimientos, etc., no era sugerido por la pintura, ni

retratado por ella, sino que era «ella misma». El propio Van Gogh lo declaró concretamente al escribir: «Yo quisiera pintar a los hombres con no sé qué de eterno, de lo cual el nimbo fué símbolo en otros tiempos, y que nosotros buscamos por la irradiación misma, por la vibración de sus coloraciones».

Técnicamente, el expresionismo surgía como continuador del impresionismo; en el sentido barroco de que las «expresiones» eran «impresiones», pero del mundo interior; todas sus aspiraciones expresivas eran fruto, como entre los impresionistas, de una ardiente e intuitiva improvisación, pues nada más lejos del espíritu del arte expresionista que componer premeditadamente ateniéndose a tablas de valores cromáticosimbólicos.

Casi simultáneamente al expresionismo místico de Van Gogh, se fraguaba en el norte de Europa otra de las raíces de este estilo, si bien dirigida hacia diferentes escenarios temáticos. El noruego Edward Munch (1863-1946) expresaba su sentido patético de la existencia en sus aguafuertes y en sus óleos; los incidentes borrascosos de la vida humana quedaban entrañablemente fijados por sus obras, cuyo auténtico y emocionante pictoricismo las salva de caer en lo literario, aunque este factor sea el substrato existencial de esas elaboraciones, como lo fué en las de Van Gogh su religiosa y volcánica integración en la naturaleza.

En el año 1894, la pintura de Munch, la del suizo Hodler y la del prusiano Emil Nolde (1867), constituye el frente avanzado contra las tendencias impresionista y neotradicionalista. Un grupo de pintores se dió más tarde el nombre de *Die Brücke (El Puente)* por su consciencia de la transitoriedad del momento, contando con Pechstein Schmitt-Rotluff, Ludwig Kirchner y otros pintores. Munch permanecía en su dramatismo strindbergiano, Hodler luchaba con un ideal sintetista que le hacía aceptar distintas sugerencias procedentes del naturalismo y de un simbolismo «wagneriano», como señala justamente A. Salazar; Nolde era quien, sucesivamente, había de ir adentrándose en las profundidades expresionistas con una entrega sin reservas al trágico encanto del movimiento. Obras como *Máscaras, Pentecostés* (1909), *El Entierro* (1915), etc., están situadas en las fronteras de un existir, enamorado del abismo, pero no abandonado aún a la irracionalidad total; es inquietante su gama de transmutaciones expresivas en las cuales la piedad puede aparecer como un instinto, el amor como un crimen, los rostros como emanaciones de la nada en los que una sonrisa demencial añade toda la inutilidad de los esfuerzos humanos.

Otros focos expresionistas aparecieron en diversos lugares de Europa, concentrándose hacia la línea París-Viena. El lituano Haim Soutine, el flamenco Constant Permeke, el búlgaro Julius Pincas, el italiano Gino Rossi, y el ruso Max Weber, ahondaban,

cada uno según su temperamento, en las dolorosas canteras expresionistas, arrancándoles matices especiales, violencias de nuevo fulgor que, en Soutine, por ejemplo, eran un adelgazamiento inverosímil de las figuras, construídas como con humo coloreado, y en Permeke, una ruda aparición de presencias abruptas, mientras que, en el alemán Karl Hofer, constituían un lúgubre y grotesco conjunto de formas angulosas, demasiado encajadas en sus límites para llegar a ser expresionismo puro. Otros pintores de esta tendencia, intermedia, esquematizante, inspirada en la lírica de poetas atormentados como Morgenstern (1871-1918) y que debía dar lugar, años después, al cine expresionista de Murnau, cargado de intenciones psicológicas, son: el alemán Max Beckmann, cuya técnica brilla con lúcida crueldad; Pablo Picasso, parcialmente tocado por la llama expresionista, en especial en sus creaciones escultóricas; el francés Marcel Grommaire, creador de unos mundos agrarios y astrales, construídos, a pesar de su importante contenido emocional, con arreglo a un criterio excesivamente formalista; André Marchand, etc.

J. Lassaigne (*) hace derivar el expresionismo francés de La Fauconnière, uno de los cubistas «más inquietos y avanzados», coincidiendo en esto con Janneau, quien halló una forma de cubismo expresionista en lo que no era sino la inserción del dinamismo de los futuristas italianos en la estática programatización cubista apartada de la gesticulación.

El verdadero representante del expresionismo francés, nunca tan característico como el germánicohebreo, es, sin duda, Georges Rouault. Dentro de la tendencia es un esencialista y significa, éticamente, lo contrario de la disgregación y del nihilismo que todo profundo y ortodoxo expresionismo presuponen. En Rouault lo expresionista es el temperamento, no la consciencia; de ahí su cristianismo primitivo, constituído plásticamente mediante masas densas, contornos crepitantes, colores que sufren y que taladran la superficie de sus obras para emerger en un reino de sentimientos que quieren ser eternos. Veamos una de sus obras: *El Cristo y los pecadores;* en medio de un cielo tempestuoso, la luz amarilla se derrama, cayendo desde el horizonte hasta el primer plano, a través de un valle en el que se elevan prominencias difícilmente identificables, amasadas con la misma pasta rojiza que amontona nubes obscuras y pesantes. No se sabe si este poderoso escenario, al cual pertenecen también, infundidas, las figuras del Cristo y de los pecadores, pertenece a una concepción hoscamente crepuscular o si, por el contrario, todo en él contribuye a una fiesta fervorosa del espíritu; esa duda proviene de la falta de alegría y de contraposiciones. Como dijimos al iniciar la crí-

(*) *Panorama des Arts* (1947).

tica del expresionismo, en este arte no se dan transiciones sino estados compactos. En el cuadro de Rouault todo se sepulta en su densidad; hay como un pavoroso miedo de que las apariencias se «deshielen» y en esa actitud consiste la trascendencia de la obra y de la vivencia, cuya uniformidad asombra a lo largo del conjunto de creaciones de este pintor, poseído de lo que Frobenius llama «sentimiento de caverna», o sea intuición del mundo como una estancia cerrada, aunque no «segura» por ningún concepto.

Volviendo a Centroeuropa, nos encontramos en Viena con la personalidad y la obra, una de las más específicas dentro del expresionismo, de Oscar Kokoschka. Este pintor, nacido en Poechlarn en 1886, llegó a la plástica por el camino de la literatura dramática; escribió en su juventud cuatro dramas: *Orfeo y Eurídice, La zarza ardiente, Asesino esperanza de las mujeres,* y *Job.* Su mundo de inquietudes espirituales se traduce entonces a la pintura. Es el año 1906; Gustav Mahler realiza las últimas obras importantes del posromanticismo musical; el pintor y compositor Arnold Schönberg estrenaba su *Pelleas y Melisande,* agotando las regiones tonales, que tres años más tarde debían transfundirse en el atonalismo. Aún estaba reciente el suicidio del hebreo vienés, de veintitrés años, Otto Weininger, a quien podríamos considerar como pensador expresionista. En la literatura, era la época de Meyrinck, Kafka, Wassermann, etc. En el clima mental que preformaba el arte que había de surgir de esos grupos, se trastocaban los valores vitales; valorando místicamente la huída, la miseria, el abandono. En una carta a Artur Gerber, Weininger escribe: «Gracias a Dios no vivo en medio del barrio elegante, sino en el lugar llamado *Crampas,* en la casa de un conductor».

Es en este ambiente en el que se forja Kokoschka. Hans Platschek, en su monografía dedicada a este artista (*), dice: «El desamparo en que se encontraba Kokoschka, durante los años de su primera formación, daba lugar al grave riesgo de que el artista fuera abrumado por complicaciones solipsistas. La pintura, la plasticidad, como concepto central de su creación, es sometida funcionalmente a un relato fantástico del motivo». Aclara en otro párrafo: «De manera esencial, particularmente durante su fecunda y agitada época inicial, Kokoschka se vió envuelto en los conflictos recónditos de máxima consecuencia subjetiva; todo su arte concentra un vasto sentido de generalización en las experiencias humanas del autor, en su propia persona, siendo éste el centro de gravedad hacia el cual siempre ha de regresar. La pintura está subordinada a la emotividad, constituyendo un instru-

(*) Editorial Poseidón, Buenos Aires.

mento obediente a sus impulsos psíquicos. Manifiesta en dicho período las obsesiones de un ser primitivo, cuyo gesto automático y brusco, como explicable, además de defensa, intenta atrapar las sensaciones inquietantes de su confusa existencia, para dominarlas, compendiándolas en signos de un simbolismo clasificador, extremo y violento».

Son eficientes testigos de esta estética las obras que, a partir de entonces, pinta Kokoschka. En sus figuras alucinantes, de límites temblorosos y colores corrompidos o secamente disonantes, hay a veces un anhelo de intemporalidad, tendiendo hacia la abstracción del arquetipo expresionista, como en la *Joven con una muñeca* (1920), y, en otras, los caracteres peculiares de la época se entremezclan extrañamente con los valores eternos; así sucede, por ejemplo, en *Las Hijas de Lot* (1921-22) o en *Susana y los dos ancianos* (1915). Pero acaso lo más característico sean los paisajes, sometidos a una tensión centrífuga, a un sentimiento de peligro que inclina las verticales de los edificios, confunde los elementos de la naturaleza, desgarrando sus contornos en harapos, bajo cielos deslumbradoramente iluminados, cuyo colorismo no tiene nada que envidiar a los de ninguna escuela. En algunas de estas pinturas la violencia disminuye y la composición se recorta según unas formaciones más geométricas. En otros paisajes, la desesperación expresionista llega a su cúspide, adquiriendo esos caracteres cataclísmicos raíz de la tendencia. Parecen dichas a propósito de estas obras, entre las que sobresale, por su logro, *Nápoles bajo la tormenta* (1915), las siguientes palabras de Kierkegaard: «Todo movimiento del infinito se efectúa por la pasión y ninguna reflexión puede producir un movimiento».

A través de los análisis que hemos venido realizando sobre los diversos grupos expresionistas, hemos reconocido, siguiendo la tónica de la mayoría de críticos, el carácter de tales a una serie de autores muy diferentes entre sí, en especial por la intención; esto es, por el ideario de su pensamiento. Queremos repetir que esa concesión se basa en la similitud temperamental; es difícil y contraproducente establecer clasificaciones prolijas, pero, aparte de las divergencias puramente personales, se observan en el expresionismo dos vertientes diferenciadas con claridad. Acaso su razón de ser consista en lo racial, o en sus substitutos psíquicos, pues «no son todos los que están, ni están todos los que son». A título de hipótesis, vamos a admitir la diferenciación racista.

Una de las vertientes aludidas es la germanocelta, occidental, cuya pasión actúa por el encajamiento de masas brutales de colores intensos y primarios y en cuyo estilo las formas son cuadradas o angulosas y los límites sacudidos, confundidos, pero no fracturados; la otra es la que consideraremos hebraicoeuropea, oriental, dirigida con predilección hacia lo ondulante, hacia lo que

entra en lo amorfo, hacia la disgregación atonal de los contornos; esto es, hacia las más angustiadas proyecciones. En este «expresionismo esencial» se da inevitablemente la más profunda de sus condiciones; constantemente, *algo*, cuya naturaleza no es posible identificar sino negativamente, aflora a las superficies de las obras, y ese *algo* remueve la homogeneidad de su conjunto, realizando, por virtud de su fluctuante aparición, el más importante requisito del estilo. «Sólo comprendiendo lo que no ha sido formado, se puede comprender la disolución de las formaciones», ha dicho Gautama, y estas palabras pueden ponernos en la vía de la esencia de ese *algo*. Es muy probable que ese constitutivo no sea sino lo que la cosmogonía caldea entendía por «tehom» y que Weininger alude cuando, en su *Diario íntimo*, al hablar del tumulto desordenado, dice: «La alegría que siento por el «paholl» (bullicio) es la alegría que siento por el caos».

En el presente, trabaja en la dirección expresionista, cerca de nuestra perspectiva local, la israelita berlinesa Rutta Rosen. En su pintura se da esa obscura emergencia de que acabamos de tratar, pasando a través de contenidos inconscientes que, en ocasiones, la aproximan a los modos surrealistas. Sus colores son vibrantes y se yuxtaponen según incompatibilidades; rosas junto a amarillos; verdes esmeralda al lado de azules ultramar, etc., según el gusto meridional oriental. Sus ritmos siguen la trayectoria más precisa de lo que hemos establecido como expresionismo hebreo; una sintaxis sísmica organiza sus composiciones que, intrínsecamente, tienden a la disolución. Es particularmente interesante su serie de pequeños cuadros sobre el mismo tema, un *Vaso de agua*, en los cuales cada representación asume una variedad dramática de la forma de la cosa y de su situación intramundana.

Por su misma raíz pasional, el expresionismo es el arte más alejado de lo temático. La «subordinación de la pintura a la emotividad» que Plastchek hallaba en Kokoschka no solamente no es un defecto sino que es la esencia del estilo, la cual debe ser exasperadamente cultivada hasta lograr la transfiguración de los dos componentes emoción y pintura en una sola realidad, la expresión. De ello se desprende que podría existir una concepción expresionista del universo en la cual cada objeto, cada forma existente, cada categoría, etc., serían tan sólo una expresión del ánima cósmica. Retrocediendo a la pintura; en el abstractismo, por ejemplo, el tema, como objeto real, no existe, pero en la musical creación expresionista el tema es abrasado por la materia pictórica convertida en el fuego heracliteano. De ahí deducimos la trascendencia de tal extremismo; el artista expresionista jamás sirve a un modelo, a una sociedad, a una idea estructural, etc., su místico egotismo le sume de continuo en sus propias honduras que, para

él, con las del mundo, ese mundo que siente vacilante y entregado a una destructividad ilimitada.

EXPRESIONISMO ABSTRACTO. — Tendencia del grupo alemán *Der Blaue Reiter*, constituído en Munich en el año 1911. En vez de profundizar en lo trágico y dilacerado, como el grupo característicamente expresionista *Die Brücke*, los artistas de este otro núcleo: Franz Marc (1880-1916), Heinrich Campendonk (1889), August Macke (1887-1914), Alexei von Jawlensky (1864-1942), Gabriel Münter (1877), Paul Klee (1871-1949) y Wassili Kandinsky (1866-1944), se orientaron hacia un arte patético, pero más optimista, dinámico, poderoso, y en el que los ritmos jugaban un papel importante, en especial apoyados por los ejes esenciales de la composición. También los valores líricos e imaginativos adquirieron prevalecimiento sobre el satanismo tétrico del expresionismo génito, cual la evolución de Klee atestigua, y con ello produjose asimismo un transir hacia la abstracción. Los elementos figurativos disminuyeron su aportación en beneficio del color, sabiamente conectado con formas-ritmos, en acordes que casi «suenan» ante la mirada. Fué Kandinsky quien llevó propiamente la tendencia más allá de la figuración.

EXPRESIVISMO. — Habiendo reservado el uso del calificativo «expresionista» a las obras en las cuales el estilo es el que expresa, llamamos en cambio expresivista a toda aquella obra en la cual la expresión, como contenido, es factor importante si no finalidad primordial. Lo expresivo, en este sentido, es lo que se entiende y define como tal, en música, por este vocablo, puesto como indicación para acentuar el sentimiento. Mientras lo expresionista pertenecía a lo cósmico y a lo existencial, lo sencillamente expresivo corresponde a los mundos humano y del sentimiento. Casi lo identificaríamos con sentimentalismo si no fuese porque lo que, generalmente, se entiende por sentimental es sólo una faceta de lo expresivo. Artes expresionistas se dan por excepción, expresivistas lo son casi todas. De los dos componentes básicos del arte: expresión y representación; esto es, emoción que pide ser perennizada, y capacidad de cristalización que se inclina hacia la emoción para perpetuarla, el expresivismo apenas si concede preferencia al primero, mientras que el expresionismo opera en plena furia emocional hasta contorsionar el sentido y la forma de las representaciones. El expresivismo actúa en las esferas consciente e inconsciente, el expresionismo en la inconsciente y en su substrato, desconocido todavía para el mundo de la ciencia antropológica. Precisamente a causa del carácter excepcional del expresionismo queda reservado al expresivismo el uso de lo que en el lenguaje vulgar se entiende por expresar; o sea,

hacer patente un estado emocional del ánimo. Los rasgos expresivos se rastrean en casi todas las obras de arte de todos los tiempos, desde el arcaísmo egipcio hasta el prerrafaelismo y desde el poema de *Gilgamesh* hasta las elegías de Shelley o los poemas de Sydney Keyes, uno de los últimos «predilectos de los dioses» que la guerra ha consumido.

EXTREMISMO. — Vimos al tratar de ismo que éste consiste en un cultivo especialista; de ello se deduce que extremismo, en arte, es casi una redundancia. No obstante, en el terreno concreto de las creaciones existen ismos que precisamente ponen su esencia en equilibrar los diversos componentes del complejo artístico. Por ello el calificativo de extremista está reservado a aquellos ismos que son la exageración de una exageración; o sea, el fanatismo cristalizado en obra.

F

FANATISMO. — Al tratar sobre eclecticismo, llegamos a la conclusión de que es preciso desterrar de la actividad crítica toda actitud fanática. El juicio debe proceder de la experiencia y de la comparación. No obstante, también se elucidó que toda forma de fanatismo, indeseable en la crítica, es acaso conveniente para la creación. Lo fanático es lo adscrito totalmente a un modo del espíritu; fácilmente se comprende que una tal entrega no es posible sin una fe profunda, desesperada, en lo que se hace y en la conducta que se sigue para lograrlo. De esta fe procede la «intensidad» que brilla cegadoramente en obras como, por ejemplo, la del Greco, Ribera, o Gutiérrez Solana. La intensidad resultante no es sólo un valor puramente cuantitativo sino que se convierte en calidad por el refuerzo que aporta a los significados particulares de lo que es sentido y creado con fanatismo.

La gente vive sumida en una diversidad incoherente y sin destino; sus pequeños fanatismos son los desagradables, no los que llevan a los grandes espíritus hacia la configuración del ser en la historicidad.

FANTASMAGORISMO. — Tendencia espiritual que se manifiesta en la temática de los folklores mundiales. Derivada del animismo continúa la valoración de los poderes desconocidos bien que desposeyéndolos de su agresividad fundamental y reduciéndolos a un papel secundario. En especial, en los países nórdicos en los que el concepto de naturaleza aparece envuelto en brumas, como creación cultural del clima, es frecuente la creencia en genios de toda especie, tales como duendes, trasgos, etc., los cuales vienen a ser encarnaciones de las potestades azarosas que intervienen en el curso de la vida humana, constituyendo una minúscula mitología para uso popular de la cual han derivado influencias en las literaturas y en las artes. Las gárgolas del goticismo, parte de las ornamentaciones figurativas de los capiteles románicos, como los ambientes y personajes de las fábulas y

cuentos infantiles, proceden directamente de esa propensión fantasmagórica que se continúa hasta la actualidad bajo diversas formas, ora como cómplice de la magia, ora como fuente de inspiración para algunos aspectos del surrealismo, o bien en su original esencia folklórica.

FATALISMO. — Creencia en la determinación del destino; procede o de una intuición quietista o de la traslación del determinismo a la esfera de los acontecimientos del devenir humano. El fatalismo ha aparecido frecuentemente bajo la forma de exquisita y definitiva experiencia de la vida, en las literaturas orientales, especialmente en la persa y en la arábiga. En la occidental tiene su más perfecto representante en Kafka, nacido en Praga, y de ascendencia israelita. Su obra *El Proceso* es la más acabada muestra del fatalismo que podríamos hallar en el género, admitiendo como una de las razones de su aparición en Europa la raíz exótica del hebraísmo de su autor. Bajo forma parabólica y buscando las situaciones más dramáticamente constrictivas, en *El Proceso* se simboliza la inutilidad absoluta del esfuerzo humano, así como también la pérdida del ser en el «aparato» social, según terminología de Karl Jaspers.

El fatalismo se distingue del estoicismo en que éste cree todavía en la superación de la adversidad o, mejor, de la irreversibilidad, del destino, por la «postura» moral. El estoico se halla, en su interior, firmemente convencido de que no puede nada contra el sistema de fuerzas en el que se encuentra prendido, pero, simultáneamente, profesa una fanática fe en sí mismo como protesta y señal de desprecio contra ese mundo exterior que condiciona su actuar y su existir. Por el contrario, el fatalista, que casi siempre es amoral, se deja perder en las ondas de su propia nada; sin llegar a la altura mística de un taoista, que es fatalista en «esta» existencia porque vive con el oído pegado al corazón de la «otra», practicando una serie de operaciones que le llevan a la proximidad del infinito, cae en la inercia del destino general y allí acaba de cumplirse negativamente su destino individual.

FAUVISMO. — Entre las tendencias postimpresionistas, el fauvismo es la que permanece más fiel a la idea de la naturaleza; en ella se busca también una síntesis del espíritu creador con lo objetivo, pero, en vez de imponer a la realidad, dogmáticamente, la rigurosa sujeción a un esquema o de subyugarla expresionísticamente el fauvismo, se limita a colaborar con lo natural, mediante el agregado de una espiritualidad genuinamente francesa, que se traduce en la estilización. Ésta, no se verifica según los métodos del linealismo, como acontece, por ejemplo, en el dibujo griego o en el prerrafaelismo, tampoco actúa por manchas o pun-

FAUVISMO. Henri Matisse, *Retrato*. 1905.

tos, según la técnica neoimpresionista, sino que se realiza mediante el «trazo coloreado», llegando, por esta fórmula intermedia, al conocimiento de las profundas relaciones que se establecen entre colores, líneas y formas, por las cuales la armonía entre esos componentes no se cumple divisoriamente; esto es, color contra color, forma contra forma, etc., sino que funciona de una manera absolutamente compleja, que es necesario intuir mediante análisis cuidadoso de las relaciones aludidas.

Característica constante de este estilo es su acendrado lirismo que sigue la tradición simbolista de acercamiento sinestético de las artes. El fauvismo lleva adecuadamente su nombre — adjetivo predilecto de la poesía de Mallarmé y de su tiempo —, el cual le fué dado por el crítico Vauxcelles, cuando, en el Salón de Otoño, de 1905, asombrado ante el bellísimo y furioso colorido de las pinturas expuestas en torno a una escultura de Marquet, de gusto renacentista, exclamó: «Donatello au milieu des fauves!»

El origen del movimiento fauve databa de algunos años antes; de la llamada Escuela de Chatou, localidad en la que, reunidos, los pintores Vlaminck (1876) y André Derain (1880) realizaban, hacia 1898, los profundos experimentos de renovación que habían de constituir la fuerza del fauvismo.

En síntesis, esta renovación consistía en el cultivo de la espontaneidad — paradoja posible, lo saben los artistas — y de ciertas cualidades de refinada rudeza. El fauve debía incorporar al mundo de la ciudad la belleza de los paisajes, pero a través del tamiz de un tipo de sensibilidad producto de su tiempo. Pronto se agregó al movimiento Henri Matisse, procedente del academicismo aprendido de su maestro Gustave Moreau. Aportó al mismo la sinceridad emocionante de su trazo, que tiende hacia lo grandioso, sin precisar de dramatismos ni de grandilocuencias. A la organización de las representaciones naturalistas, los fauves asistían con esa virginidad para la sensación apasionada que sienten los espíritus que viven en sí mismos, pero que todavía no han olvidado la gran lección de calma y de color que siempre tiene en vilo la «Gran Madre». No tenían la simplicidad de quienes hubiesen pretendido reproducir minuciosamente lo que sólo puede actuar dentro del hombre por el golpe unitario y multicolor de su conjunto, pero tampoco creían que ese efecto procediese primordialmente de la luz, ni, menos todavía, de la emoción que calificaríamos de introvertida.

En consecuencia, el fauvismo es una concepción optimista cuya acción consiste en abrir las ventanas del espíritu hacia la ardiente belleza de la tierra, conmocionando, al crear, lo natural, hasta el extremo justo que la pasión exige, pero sin traspasar esa frontera ni en lo más mínimo.

Volviendo a la técnica; con frecuencia es metódica y, como en

TICHISMO. *La diosa de la guerra*
kailimoku. Islas Hawaianas.

el divisionismo, se somete gustosa a una paciente comprobación del sentimiento espontáneo, confrontando su visión, instantaneísta, con los resultados de una reelaboración cuidadosa de la tectónica. Henri Matisse no ha tenido inconveniente en exponer su método de trabajo, en el que la búsqueda de armonías se realiza, frecuentemente, por un tanteo de esas misteriosas atracciones que los colores y las distancias establecen entre sí, condicionados por las formas a las que hacen vibrar, y por las líneas, que unen caligráficamente el total y le otorgan coherencia humana.

También ha concretado sus ideales con respecto al «valor de uso» que desea para su arte, el cual quiere que sea un reposo, un goce para los intelectos excitados y confusos de la época, en vez de un nuevo alimento para sus inquietudes. Para ello, da a los contempladores de su pintura, lo que la mayoría anhela, aun perteneciendo a esa casta de solitarios que Hermann Hesse denominó, por el título y el asunto de su mejor novela, «lobos esteparios» y es la sensación de que la civilización, pese a sus detractores, es una realidad, y una realidad que consiste, por una parte, en la evolución y estilización de los medios, y por otra, en la selección de sus productos y en el mejoramiento constante de la calidad de las obras. En cierto sentido, Matisse es un sucesor de Van Dyck, pues realiza lo elegante en nuestro tiempo como aquél lo hizo en el suyo.

El fauvismo es, dentro de los estilos puros, el que más concesiones hace a lo circundante, entendiendo por tal no sólo la materialidad de los objetos, sino también la de las costumbres, ideas, etc., inherentes a la época, lo que conduce a esta tendencia a un tipo de elaboración que con placer «suprime» muchos rasgos de la realidad, por considerar que es una redundancia de mal gusto insertarlos, puesto que se dan por sabidos. No se trata de aquella concentración que realiza el esquematismo, en busca de la «estructura emocional»; se trata, a veces, de lo contrario; esto es, de deshacer esa estructura. El actor aquí no es lo espiritual, sino lo sensible. El sensualismo de los fauves les impide ese último adentramiento en dirección de un ser-núcleo; ellos lo conciben mejor como envoltura, como halo que es preciso hacer reverberar para cumplir la misión estética.

Si el expresionismo era la objetivación de lo subjetivo, el fauvismo es la subjetivación de lo objetivo. Dentro de su estilo existen las diferencias de matiz y de grado que hemos observado en todas las tendencias, cuya sistematización se basa siempre en una similitud relativa de intención y de conducta. Vlaminck es inquietamente apasionado y pasa bruscamente de las coloraciones luminosas, extendidas como bosques de lianas solares que casi devoran el tema entre su furia, a la complacencia en paisajes dramáticos, bajo cielos hoscos y tempestuosos. Derain, que atravesó

por la experiencia cubista, es el mayor intelectual del grupo y, acaso por reacción, el que compone de modo más espontáneo, con francas y claras combinaciones de tonos disonantes, ordenados con admirable simplicidad decorativa.

Otros fauves, como Van Dongen, Friesz, etc., se hallan en mayor vecindad con las formas menores del arte; el facilismo que, en Raoul Dufy, consigue estupendas caligrafías, instantáneas de una realidad cuyos escenarios son cuidadosamente seleccionados, con un criterio más en conformidad con el del «gran mundo» que con el del puro mundo, en ellos queda como frivolidad sabiamente elaborada, para placer de un tono excesivamente circunscrito a la sociedad de una época.

Georges Braque, íntimamente ligado a la aparición del cubismo y relacionado con los fauves, es, en realidad, un paciente estudioso de las posibilidades generales a lograr mediante la combinación de las diversas aportaciones de los ismos contemporáneos. Menos virtuoso que Picasso, aunque tan eficiente como él, para muchos, ha ido sintetizando en su personal estilo, que Jean Paulhan ha glosado certeramente, rasgos y caracteres, formas y situaciones, bordeando las difíciles orillas del imposible, para quedar como un esteta puro que centraliza los esquemas cubistas y las coloraciones fauves en un feliz maridaje.

Dentro del movimiento fauve no se han dado teorizaciones tan copiosas como en el cubismo, futurismo, etc. Las palabras que J. Lassaigne transcribe (*), pronunciadas por Vlaminck, sobre su estética y su procedimiento, no son, a pesar de su interés, por tratarse de un artista que, dentro del fauvismo, se acerca a lo expresionista, demasiado importantes.

Dicen así: Quería «traducir instintivamente, sin método, una verdad no tan artística como humana. Me atrevía con todos los tonos; rompía y aplastaba los ultramares, los vermellones. Sufría por no conseguir un máximo de intensidad».

FETICHISMO. — Se llama fetichismo al culto de los fetiches o imágenes de la divinidad. Se diferencian de los totems en que éstos corresponden a poderes intermedios o fuerzas indeterminadas de origen animista, mientras que los fetiches son verdaderas representaciones de los dioses primitivos. Estos fetiches, en África, Oceanía y ciertas regiones de Asia, se configuran frecuentemente en forma de máscara, la cual, constituyendo una verdadera «escultura danzable», es usada en la magia ritual por los hechiceros, quienes se aproximan así a la divinidad.

Es sabido que la raíz, por ahora solamente formal, de muchas obras cubistas y esquematizantes europeas está en esos fetiches

(*) *Panorama des Arts* (1947).

que, hacia 1902, empezaron a interesar a gran parte de artistas occidentales, para quienes, desde Gauguin, la edad de oro del mundo no tiene ya nada que ver con Grecia, sino que se halla en todos los primitivismos.

FICCIONISMO. — Sistema de Hans Vaihinger (1852-1933) basado en la conclusión de que las imágenes, relativas y móviles del mundo, no son sino «ficciones». Solamente son realidades los hechos puros de la experiencia, no las ideas que confabulan los puntos aislados de la misma, para satisfacer una necesidad inconsciente de la humanidad.

FIDEÍSMO. — Doctrina heterodoxa que, considerando a la razón como esencialmente impotente para inteligir las verdades de la religión, presupone la existencia, en el hombre, de una facultad independiente, que es la que le otorga capacidad para la fe. Esa facultad vendría a ser una especie de «intuición cósmica» relacionada con la mágica y con las irracionales, pero específicamente diferente: abstracta.

FIGURATIVISMO. — El figurativismo es el cultivo de las figuras o «representaciones de cosas». Todo el arte moderno, cuyo sentido es la crisis de la realidad, se orienta más o menos contra el figurativismo. Tanto en pintura, como en escultura y hasta en poesía, se tiende contra la figura; esto es, la traslación sumisa de un modelo natural a la creación artística. La razón que opone el movimiento antifigurativista es que la acción creadora debe ser una vivencia original, primaria, no la elaboración secundaria de una impresión recibida. A lo largo de las teorizaciones, manifiestos, etc., de creacionismo, futurismo, dadaísmo, etc., se oye siempre la misma voz, aunque cambiando de tesitura o de timbre. En poesía este ahondamiento se verifica por medio de la metáfora directa, contrapuesta a la indirecta o de comparación. En la *Ilíada,* por ejemplo, y en el simbolismo, tenemos constantes y bellísimos ejemplos de esas imágenes alusivas, a las que podríamos llamar «magnificaciones de la realidad». Tristán Tzara ha sido uno de los principales enemigos de ese sistema que pone lo esencialmente lírico, la imagen, al servicio de una cosa, objeto; o sentimiento. El poeta, al crear, debe formar y fortificar una nueva realidad que es la antifigurativa. (V. Imagismo). Del mismo modo el pintor o el escultor. Tenemos las obras de Henry Moore, en muchas de las cuales se busca el volumen puro, se llega a la figura partiendo de lo escultórico, en vez de inversamente, como hasta nuestro tiempo se venía haciendo. Una de las tendencias más características de este modo de concebir la creación se halla en el abstractismo (V. *Realismo).*

Son, por consiguiente, artes figurativas todas aquellas dirigidas por el principio de imitación.

FOLKLORISMO. — El folklorismo es la ciencia de la creación popular, en todas sus diversas manifestaciones relacionadas, en especial, con el arte o la artesanía. El término de folklore fué inventado en 1846 por W. S. Thoms, para designar con él los estudios de esa rama del saber, reuniendo las palabras anglosajonas *folk:* pueblo, y *lore:* ciencia.

El estudio y utilización de los folklores se ha intensificado, desde entonces, como consecuencia de los nacionalismos; cada país ha deseado saber y valorar sus peculiaridades, tanto en la creación de objetos, trajes, cerámicas, etc., como en la formación de costumbres, ritos, tradiciones, etc. España y Rusia son posiblemente los dos países europeos en los que lo popular tiene más poder virtual para aparecer a través de las formas superiores de la cultura. El folklorismo debe determinar, ayudado por la antropología, cuáles son los caracteres formativos, cuáles los diferenciados y, en especial, dónde están los comunes, que se dan en los folklores. Este análisis comparativo de los folklores mundiales daría resultados fecundos. En general, lo que se entiende por antropología cultural es lo que se refiere a los pueblos primitivos. Sabido es que una de las grandes características de éstos es la carencia de personalidades superiores; de ahí que la etapa folklórica, o anónima, sea la intermedia entre la primitiva y la del arte superior, creado por individualidades geniales; esto es, sintéticas y conscientes.

FOLKLORISMO MUSICAL. — Por folklorismo musical se entiende, por una parte, la creación espontánea popular, por otra, la composición culta inspirada directamente en las formas de ese arte del pueblo. Más concretamente, se denomina folklorismo a la obra inspirada en el popularismo de los países occidentales, reservando el de exotismo para los orientales y oceánicos y el de primitivismo para éstos y los africanos. En el concepto de creación popular hay involucrado el error de confundir lo popular con lo colectivo. Hay arte popular cuando se trata de creación anónima y, por consiguiente, falta una tradición culta, pero ello no significa que el autor de tales obras sea el pueblo; puede no existir acción colectiva y sí popular por cuanto el creador no se sitúe en posición diferenciada con respecto a su pueblo, en lo cual reside la esencia de todos los modos de aristocracia, sea militar o intelectual. Hay, además, que hacer el preciso distingo entre lo folklórico y lo popular. Cuando se habla de música de uno u otro de estos modos debe existir referencia concreta a uno de ellos, por cuanto expresan matices diferentes. Lo folklórico

implica una elaboración más o menos profunda de lo popular, que es el producto neto de la creación anónima, sin variación alguna. Ambas maneras se relacionan, no obstante, con lo nacional. Lo que Salazar considera como nacionalismo tradicional es el cultivo folklorista de las peculiaridades musicales de un determinado grupo étnico; así acontece con la mayor parte de la obra de Manuel de Falla, que, consciente y consecuentemente, trabaja sobre los moldes rítmicos, melódicos y armónicos del estilo nacional. Por el contrario, el nacionalismo elemental prescinde de la adecuación exterior de la creación a la constante histórica, confiado en que la profundidad de las raíces comunes no permitirá que la música creada bajo tal independencia se sustraiga totalmente de ciertos caracteres nacionales. Ejemplo de ello lo constituye la música de Debussy, «Claude de France», cuyo francesismo substancial no precisa verse aclarado en ningún momento por el acarreo de fórmulas concretas de sabor popular. El folklorismo musical ha tenido especial vigencia en los países europeos de mayor riqueza musical popular: España y Rusia. En Albéniz, Granados, Turina, e incluso Halfter, como en Liadow, Glazunof, Glinka, Borodin, etc., hay una continua predisposición al cultivo de los perfiles de lo popular.

FOLKLORISMO PLÁSTICO. — Aunque, desde luego, es en la música y la danza, como en la artesanía de la indumentaria y de la decoración, donde el arte del pueblo ha logrado más importantes creaciones y, consecuentemente, mayor influencia sobre las formas cultas, en las artes plásticas también existe un movimiento de acercamiento a lo popular que se distingue netamente de lo costumbrista en cuanto esta tendencia, con medios y técnica académicos, no intenta retener sino lo superficial y lo episódico de lo popular, mientras que el folklorismo plástico se aproxima devotamente a las ingenuas creaciones populares para aprender de ellas secretos tan impresionantes como la simplicidad de formas, las sabias estilizaciones, frecuentemente simbólicas, el uso acertado de colores contrapuestos disonantemente, etc. En Torres García, en su época ingenuista de París, hay una gozosa inmersión en lo popular, como también la hubo en su estilo decorativista anterior.

En nuestro tiempo, Juan Junyer dió especial interés a este tipo de elaboración secundaria. En su pintura, realizada con suma atención a ese ideal, se propone seguir, en ocasiones, los modelos ofrecidos por la cerámica mallorquina; los «siurells» de lejana ascendencia sirofenicia, los belenes y las palomas de barro cocido, someramente recubierto de tintas fulgurantes, le llaman al cultivo de ese estudio que, tangencialmente, parece haber afectado asimismo a Miró, como a Paul Klee, el de los objetos natu-

rales: piedras de colores recogidas a la orilla del mar, escamas, minerales diversos, etc.

FORMALISMO. — Formalismo es la tendencia a someter las creaciones al dictado de la forma. Ahora bien, todo lo que es aprehensible por los sentidos implica una forma, la cual se hace visible en sus representaciones plásticas o gráficas. Como ya se ha dicho, la concepción del mundo está íntimamente ligada a la de las formas; el mundo no es en sí más que una serie de formaciones enlazadas, aparecidas en el océano de la nada.

Sin entrar en los terrenos específicos de la biología ni de la cristalografía, hemos de hacer notar que las formas se desarrollan bajo varios modos típicos que pueden analizarse como: estáticos y dinámicos, crecientes o definitivos, inanimados o vivientes. Para las formas dinámicas conviene la idea de organización; todo ser en desarrollo se organiza a sí mismo por el crecimiento y su forma viviente sigue las leyes de los ritmos biológicos, hasta alcanzar sus límites corporales. Está todavía por dilucidar si esa progresiva conformación se realiza determinada por la esencia del núcleo vital a que pertenece o si, por el contrario, su carácter depende más bien de una programatización previa que, desde sus límites necesarios, refluye hacia las interioridades.

En cambio, los cuerpos inanimados dependen con mayor fuerza del acaso; su dureza no substituye a la vitalidad que no tienen. Son objetos sin unidad y, fuera del prodigio de las cristalizaciones, si sus formas existen es de un modo absolutamente gratuito. Hay también las formas de colisión, las engendradas por choques, curiosamente emparentadas con los crecimientos radiantes; ciertas formaciones de estratos eruptivos, los cráteres lunares, etcétera, se conforman siguiendo la dirección de las fuerzas centrífugas que las han hecho nacer, exactamente como crecen las hojas de la flor de la dalia o del girasol, o como en torno de las estrellas se extienden sus aureolas de luz.

En el arte se repiten todas esas posibilidades de las formas. Un poema en verso blanco, una improvisación musical, un dibujo rítmico, pertenecen al mundo puramente biológico del que han nacido; su estética es la naturalista, como también la de todas aquellas formas pictóricas y escultóricas que permanecen en el estadio imitativo y cuyo modelo son las categorías del mundo animado. Por el contrario, la aparición del espíritu en la consciencia pone en peligro la mansedumbre de ese mundo de progresiones, de crecimientos, de desarrollos indeterminados, siguiendo las normas fluctuantes de la libertad vital. Entonces, nace el formalismo; o sea, la preocupación por la forma. Se produce una angustia ante lo viviente, como si se tratara de algo amorfo. Para el espíritu, que ama la geometría, lo naturalista es una especie de caos;

precisa reentrar en ese mundo para reoganizarlo según leyes estrictas, dogmáticas, rigurosas.

La angustia aludida se hace tanto mayor cuanto más incorpóreo sea el carácter del arte cultivado; de ahí que la música y la poesía se hallen más necesitadas de una «forma» que no las plásticas que, en último término, se encuentren siempre condicionadas, apresadas, por límites patentes.

Para ordenar esos sistemas formales no basta el ritmo cuya esencia animal es intuída por el artista, sino que se precisa del metro. La consciencia halla un elemento abstracto, que aquí significa constante, por el cual puede sistematizar todas sus elucubraciones creacionales. El concepto de armonía nace como filial de la regularidad alcanzada y esa organización cristalina de las fuerzas adquiere un carácter cósmico, contrapuesto al naturalista.

La *Divina Comedia*, del Alighieri, es uno de los ejemplos más perfectos de esta ordenación geométrica, arquitectural del «espacio-contenido» poético. Otros especímenes literarios son la *Utopía*, de Thomas Morus, y las *Moradas*, de Santa Teresa, en las cuales el alma es comparada a un castillo de cristal lleno de puros compartimientos ascendentes.

FOSFORISMO. — Nombre que dieron a su tendencia los poetas románticos suecos, derivada de la denominación de su órgano *Phosphoros*. El más notable lírico de ese grupo, entroncado directamente con Schlegel, Hölderlin y Novalis, fué Atterbom (1790-1855).

FRAGMENTARISMO. — Condición inherente a toda creación o pensamiento humano; examinando detenidamente las obras que más lejos se hallan de esa división de las estructuras de la realidad, propia del experimentalismo contemporáneo, se observa que, en ellas, se da también esa fatal fragmentación de la visión y de la representación. Parece como si de ello debiera desprenderse la lección de la pequeñez intrínseca de la naturaleza particular humana, pues tan sólo del conjunto de visiones y creaciones se desprende la emanación total de la significación artística. Lo que constituye la esencia de la personalidad es la causa de esa limitación intrínseca para la interpretación. Éste es uno de los más graves problemas que tiene planteado el espíritu acerca de la capacidad para la verdad que pueda haber en sus intuiciones; del examen de las creencias y formas se deduce que el hombre es un ser que carece de una concepción unívoca del universo y que la personalidad, causa de sus mayores deleites, es acaso el muro que imposibilita esa unificación concepcional. Desde luego, que el apelativo de «fragmentario» se aplica concretamente a los casos en los que la personalidad no llega a significar ni una unidad

microcósmica, dando origen a una contradicción fundamental entre los diferentes aspectos expresivos del existente. Ese fragmentarismo se exacerba en los casos patológicos de la disociación de la personalidad, la cual, en ese estado, se convierte en el Laberinto cretense; en un mundo lleno de irredenciones intercontrapuestas. El sadismo es posiblemente una crisis cruel de ese sentimiento de lo fragmentario de todo; trasladado su acento, de la imaginación a las artes, ha dado lugar al surrealismo.

FUNCIONALISMO. — El funcionalismo es la tendencia de lo funcional; esto es, de aquello en lo cual es la función la que determina la forma. En el fondo, este movimiento presupone una concepción dinámica del universo; aplicados los principios de la función a las artes no utilitarias o a las arquitecturas superiores: templos, palacios, museos, etc., conducen a los resultados de materializar las aspiraciones colectivas, desnudándolas de todo sobreañadido individualista; claro está que este funcionalismo espiritual ha existido siempre, en mayor o menor grado. El gótico no es sino un funcionalismo ascendente de los impulsos de elevación religiosa, como las construcciones arcaicas sumerias lo son de un orden simple y ritual que, en los zigurats, o pirámides escalonadas, se agiganta macizamente para constituir, con sus plataformas deslumbradoramente coloreadas, un reino intermedio entre el cielo y la tierra, donde los sacerdotes puedan ser escuchados por la divinidad.

Ahora bien, se denomina concretamente funcionalismo al movimiento constructivo y estético iniciado hacia 1897 por el arquitecto alemán Adolf Loos. En cierto modo, sus intuiciones corresponden, tanto como a la idea funcional, a la purista, pues los esfuerzos del naciente funcionalismo se dirigieron a la doble tarea de edificar «desde dentro» y a despojar a la construcción de todos sus elementos impuros, adheridos, irracionales. El título de una conferencia de Loos, en 1908, es bien significativo: *Ornament und Verbrechen* (Ornamento y crimen). En ella sienta el principio de que el sentido de la evolución cultural consiste en el abandono de la ornamentación en el objeto usual. Franz Glück, en su monografía sobre Loos, especifica: «Lo que en otro tiempo era posible y lícito: beber en una jarra en la que hay esculpido un combate de las amazonas, hoy repugna al hombre moderno. Loos luchó duramente contra los que quieren, de nuevo y por fuerza, volver a encajar el ornamento y el arte en los oficios manuales, en el artesanado. Demostró que todos los esfuerzos por encontrar nuevos tipos ornamentales serían vanos, puesto que no subsiste ningún ligamento orgánico entre nuestra cultura y el ornamento.

Estas ideas tenían especial valor por expresarse en pleno modernismo, cuando la efusión decorativista, como último coletazo del

naturalismo barroco, alcanzaba su auge. Por otra parte, nacían de la consciencia, existente en Loos, sobre las diversas e incomunicables esencias del arte y de la artesanía. Con humildad excesiva, decía de sí mismo: «Yo sé que soy un artesano que debe servir a los hombres de su época. Y, tan sólo por esto, llego a saber que el verdadero arte existe».

Delimitados quedaban los campos que el ornamentalismo había querido confundir, reservando al arte la posibilidad, que no la necesidad, de enriquecerse por la integración de elementos irracionales que, en las obras de la artesanía, no tienen razón de ser. Sin embargo, en cuanto a la arquitectura, Loos se equivocaba, pues estaba creando auténtico y gran arte con su pureza fundamental, al exigir que una construcción fuese un conjunto visible de fuerzas, lo que después Le Corbusier denominaría: «una máquina para habitar». Los conceptos de «conjunto funcional construído» y «casa donde residir», ¿qué son, esencialmente, sino especificaciones cósmicas?, pues, ¿qué es lo que entendemos por mundo, desde Heidegger, sino el ámbito, la residencia donde el hombre se realiza y forzosamente condiciona? Al suprimir todo elemento accesorio, gratuito, la construcción arquitectónica se sumía más hondamente en su rigurosa geometría. El edificio funcional, al derivar, en ocasiones, hacia formas «equívocas», según el exacto calificativo de M. L. Caturla (*), cumplía su misión de expresar un orden mundial, pues, cuando el Partenón fué construído, la idea de la planitud terrestre predeterminaba todas las elaboraciones mentales. tal como en el siglo xx los presentes conocimientos del espacio. Einstein ha sucedido a Anaximandro y los edificios expresan literalmente la vivencia colectiva que, con frecuencia, es inconsciente y, no obstante, está asentada en el substrato de las creencias y de las interpretaciones.

El funcionalismo tuvo, desde sus principios, que luchar con la fuerte oposición de los arquitectos y públicos tradicionalistas que, siempre, sistemáticamente, se sitúan contra lo innovador. Pese a sus opiniones, las doctrinas funcionales fueron abriéndose paso en la mayoría de los países de Europa y América. Lo funcional aparecía como una depuración de aquella crisis del novecentismo, que cuajaba sus anhelos en formas dolorosas, recubiertas de estériles meandros decorativos, procedentes del submundo céltico, a través del prerrafaelismo inglés.

Existían asimismo razones utilitarias para la difusión y el empleo de las edificaciones puras. Razones funcionales cooperaban con la belleza funcional. Los materiales de construcción podían ser distintos en cada región; los propios de ella, pero, en general, se tendía al empleo preponderante del cemento, del

(*) *Arte de Épocas Inciertas.*

hierro y del cristal. En especial, para construcciones en las que la luz es elemento primordial, tales como bibliotecas, laboratorios, centros culturales, etc., el sistema funcionalista aparecía como singularmente eficiente. Auguste Perret, André Lurçat, en Francia; Frank Lloyd Wrigth, en Norteamérica, y otros, en Escandinavia, Italia, España, etc., fueron introduciendo los principios y la técnica constructiva del estilo. En 1924 fué publicado el libro de Le Corbusier: *Vers une Architecture*, en el cual dogmatizaba sobre las condiciones de una tendencia que quería aplicar los principios dinamistas del maquinismo a todas las actividades culturales, llamando la atención, como ya Marinetti lo había hecho, sobre el espíritu de las formas, no artísticas, sino objectuales, que invaden y sirven a la vida civilizada contemporánea. El funcionalismo recogía los postulados de esa revolución que había dado sus productos más puros en Ozenfant y en Arp, como en Miró, que había abierto las ventanas al grupo de los «Valori plastici», y que, con su técnica para tratar las materias, abría el camino del aerodinamismo. En los edificios funcionales el arte nuevo dejaba de localizarse como una aparición inquietante para convertirse en el huésped exacto.

En consonancia con la pureza de las líneas arquitectónicas, nacía un nuevo sentido de la decoración de interiores o, mejor dicho, de su habilitación; substituía el halago, la distracción ornamentalista, por los efectos extáticos de color, alegrando la simplicidad rotunda de las formas con la violencia de los tonos, estética ésta cuya antigüedad se remonta al año 4000 antes de nuestra era; a las arquitecturas de Mesopotamia.

En el fondo, con el funcionalismo resucitaba el concepto asiático de la arquitectura. Hay un tipo de casa, originario de Sumeria, que se traslada a Siria y de allí se difunde por todo el Mediterráneo, desde Oriente hasta las costas de España. Por esta razón, se desarrollaron en Italia los modos funcionales, entroncando con lo etrusco y con lo primigenio, por debajo de las esencias estilísticas grecorromanas. La cultura de los «terramares», las edificaciones ibicenses y norteafricanas, pertenecen al más puro concepto funcional, antes del funcionalismo. Solamente era preciso monumentalizar su simplicidad, añadir los procedimientos y el empleo de los materiales modernos, elevar esas construcciones cristalinas hacia las nubes, para que el ideal austero, cubista, contenido en esas formas primordiales alcanzase, con la consciencia de su modo de producirse, la validez universal.

Al propio tiempo y dado que las grandes corrientes del pensamiento actúan en campos distintos de su actividad natal, podemos trasladar los conceptos de la función, como rectores de una obra, al dominio de la música. Frecuentemente se relacionan las artes musical y arquitectónica. Goethe dijo que la «arquitectura es

una música petrificada»; analizando algo más, llegaríamos al resultado de que las esencias de estas artes son contrarias dentro de un mismo plano; así la música construye con fragmentos expresivos, mientras que la arquitectura expresa con estructuras constructivas.

En el año 1940, Strawinsky alcanzaba una de las cimas de su producción con su *Sinfonía en Do.* Sobre ella dice Adolfo Salazar (*): «Realmente podría decirse de esta *Sinfonía en Do* que es un esqueleto de sinfonía; una sinfonía cristalizada, diáfana, fría, dura como el diamante; tiene, como el diamante mismo, la virtud de su soledad y de su pureza. A su lado, cualquiera otra música parece maculada, atosigada de intenciones inútiles, congestionada de materias superfluas».

Con otras palabras, Salazar habría dicho que era una obra despojada de todo decorativismo. ¿Qué es ésto y qué son sus palabras transcritas sino la perfecta definición de una obra, de una música, de un edificio funcional? (V. Armonismo).

Volviendo a la arquitectura; en 1941, Le Corbusier ha publicado un nuevo libro, en colaboración con François de Pierrefeu. Tan sólo por la lectura del sumario de las láminas insertadas en *La vivienda del hombre* (**) se colige la amplitud del horizonte funcionalista, en el presente. Son sus principales preocupaciones: la reconquista del sol y de la luz, la reintegración de la naturaleza en el urbanismo, la ordenación previa y rigurosa de todas las instalaciones, el color de la ciudad, la adaptación al tiempo y al espacio; a las necesidades y a la topografía.

Consecuencias del funcionalismo han sido las soluciones, prácticas, de las casas preconstruídas, el urbanismo radial, con ciudades satélites.

FUTURISMO. — El futurismo es un movimiento esencialmente subversivo. Tuvo el valor capital de su sinceridad al proclamar su hastío y el cansancio de quienes no soportan ya el peso de la herencia, petrificada y petrificadora, de la civilización occidental. De ahí que este movimiento alcanzase importancia en países como Rusia, cuyo destino es la enemistad hacia esa civilización, y en Italia, donde la misma aparece como la sombra terrible de un padre que no se deja superar. Solamente en el país de la historia y de la historia del arte, por excelencia, podía llegar a declararse «incendiemos los museos y las bibliotecas». Giorgio de Chirico ha expresado esta angustia de sentirse sumido en un pasado omnipotente en sus esculturas y pinturas, en muchas de las cuales figuras humanas tienen las entrañas injertadas de edificios en ruinas, o apariciones espectrales solicitan se les haga

(*) *La Música Moderna.*
(**) Edit. Espasa Calpe, S. A.

lugar entre las construcciones modernas y las máquinas, las locomotoras y los relojes.

Buscando en las obras de Nietzsche se encuentran casi todos los principios teóricos que informan la vida aforística del futurismo. Concretamente, el autor del *Zarathustra* había aludido a la importancia que llegaría a adquirir el concepto de la «historia futura»; esto es, la preocupación de lo por venir. Asimismo, su parábola de las «Tres transformaciones del espíritu» ilustra la posición futurista, en la cual la consciencia, que ha pasado por el primer estadio, de aceptar resignadamente la carga y sobrecarga de datos, tradiciones, usos, formas, etc., se vuelve, como un león, repentinamente contra todo ese bagaje y lo despedaza, para volver a adquirir la simplicidad de un niño, en realidad «enfant terrible» que, si detesta los productos espirituales del pasado, venera en cambio todo lo concerniente al presente; su impaciencia y su amor a la técnica, lo único que verdaderamente progresa, le llevan a querer infundir en el presente los caracteres del futuro. De esto se desprende el dinamismo futurista, pues, ¿qué podrá ser ese futuro presentizado sino un movimiento dinámico que acelera hasta lo inverosímil el tiempo interior para lograr esa simultaneidad de tiempos exteriores, por lo menos como vivencia?

Nietzscheano también, en este sentido, el futurismo ama la lucha que habrá de emprender contra la sociedad y los artistas tradicionalistas para conseguir sus fines: «Sólo en la belleza hay lucha», proclamará como un eco de aquel aforismo de su predecesor: «Una buena guerra santifica todas las causas».

Como se desprende de lo indicado, el futurismo no aparecía como una tendencia determinada, ni como una técnica, sino, más bien, como un punto de partida para muchas cosas, conquistables a partir de esa ruptura con lo tradicional-sentimental. La libertad, vivificada por la insurrección, debía sellar todas las creaciones. Ahora que, al huir de todos los contenidos ideológicos, y de las representaciones históricamente generadas por éstos; al reaccionar, en el terreno concreto de la plástica, contra el impresionismo, el expresionismo e, incluso, el cubismo, el movimiento futurista tenía que dirigirse hacia algo, en busca de una meta y de una substitución de lo abandonado, para poder así crearse su «tabla de valores». Ese algo fué el mundo de la mecánica, el maquinismo asimilado con infantil violencia.

El fundador del futurismo, Marinetti, preconiza que «la guerra es la única higiene del mundo» y afirma que «la motocicleta es divina». Publica su *Manifiesto del futurismo*, el 20 de febrero de 1909, en el cual dice: «Sabed que el esplendor del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad... Un automóvil rugiente, que parece correr sobre la metralla,

es más bello que la Victoria de Samotracia... Cantaremos las grandes multitudes agitadas por el trabajo, la vibración nocturna de los arsenales bajo sus violentas lunas eléctricas». En los escritos de este hombre hay una fuerza retórica de primera clase, unida al mal gusto del momento, y a una positiva capacidad para la apertura de horizontes nuevos. Marinetti esperaba superar el agotamiento espiritual de sus contemporáneos por la «obsesión lírica de la materia», concepto antecesor de la «paranoia crítica» daliniana. En sus improvisaciones teóricas, se refundían dos condiciones aparentemente incomunicables y que, sin embargo, son complementarias; el anhelo infantil, primitivista, por el ritmo, y el maquinismo técnico, por el cual el hombre se siente sumido, como el primitivo, no en una «naturaleza» sino en un «mundo de poderes» y es conducido insensiblemente a una suerte de «animismo mecánico». Del mismo modo han contribuído, por otra parte, a la creación del jazz, las raíces instintivas, rítmicas, de la música negra trasplantada a Norteamérica, que las condiciones creadas por la superindustrialización maquinista.

Marinetti pretendió que su revolución alcanzase a todas las artes: música, pintura, escultura, poesía, teatro y cinematógrafo. Secundado por un grupo de pintores que se alzaban, según sus propias palabras, «contra los espíritus putrefactos, prometidos ya a las catacumbas de las bibliotecas», siguió publicando innumerables manifiestos, en los que definía los dogmas del nuevo arte en todas sus disciplinas. Umberto Boccioni, Carlo Carrá, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini, firmaban, el 11 de abril de 1910, una declaración conjunta cuyos principales términos son los que siguen:

«Desprecio de las formas de imitación y glorificación de las formas de originalidad. Necesidad de rebelarse contra la tiranía de los conceptos «armonía» y «buen gusto», expresiones demasiado elásticas, con las cuales pueden demolerse fácilmente las obras de Rembrandt, Goya y Rodin. Inutilidad de las críticas de arte. Necesidad de rechazar todos los tipos ya utilizados, para expresar «nuestra tormentosa vida de acero, de orgullo, de fiebre y de velocidad». Necesidad de considerar como título de honor el calificativo de «locos» con el cual se esfuerzan en degradar a los innovadores. Práctica del complementarismo total, el cual es una necesidad absoluta de la pintura, como el verso libre de la poesía, y la polifonía de la música. El dinamismo universal debe ser producido en pintura como sensación dinámica. En el modo de crear son precisos ante todo la sinceridad y la virginidad. El movimiento y la luz destruyen la materialidad de los cuerpos.»

De todos estos principios que, en los tratados de Boccioni y de Carrá, titulados respectivamente *Dinamismo plástico* y *Guerra pittura,* se amplían y explicitan, haciendo omisión de la retórica

operística intercalada, los más importantes son los que se refieren a la estética, como el del menosprecio de los conceptos «armonía» y «buen gusto» y el de que «el movimiento y la luz destruyen la materialidad de los cuerpos»; este último era el determinante de la nueva técnica y, en el *Manifiesto para la escultura,* se traduce diciendo que hay que ir a «la abolición completa de la línea continua y de la estatua cerrada», añadiendo: «abramos la figura como una ventana y encerremos en ella el medio donde vive». Esta programatización rebasaba las intenciones instintivas del futurismo; estaba reservado a los movimientos siguientes, tales como el primordialismo de Henry Moore, o el surrealismo, con su creación de «objetos desplazados», el conseguir que las estatuas se abriesen como armarios para contener en ellas un ambiente que podía consistir en los más heterogéneos universos ultrasimbolistas o, simplemente, en el espacio circundante y aquí reentrante.

En el *Manifiesto para la literatura* se abogaba por: «Destruir la sintaxis. Usar el verbo en infinitivo. Abolir el adjetivo y el adverbio. Hacer que cada substantivo tuviese el agregado de otro (con función adjetivadora). Supresión de la puntuación. Búsqueda de gradaciones de analogías cada vez más amplias. Declaración de que en las imágenes no hay categorías. Consecución del máximo desorden. Abolición de todo elemento psicológico». Además, respecto a la impresión de las obras, el futurismo se pronuncia «en contra de lo que se llama habitualmente armonía tipográfica de la página, contraria al flujo y reflujo que se extiende en la hoja impresa. Hay que emplear en una misma página cuatro o cinco tintas de diversos colores y veinte caracteres distintos, si es necesario. Ejemplo: cursivas para las series de sensaciones análogas y rápidas, negritas para las onomatopeyas violentas, etc.»

Como puede observarse, muchas de estas innovaciones, algunas de las cuales no llegaron a sistematizarse, tienen el indudable valor de ser el precedente inmediato de todos los movimientos de vanguardia contemporáneos. De Marinetti proceden: Apollinaire, Tristán Tzara, Francis Picabia, Vicente Huidobro, etc. Sus hallazgos contienen originalidad, a pesar de que se lleve hasta los griegos la raíz de esas expresiones gráficas, tales como caligramas, letrismo, distribución irregular de las líneas, etc. Es ocasión de añadir que también fueron los griegos los introductores del automatismo en la literatura, por la costumbre de los grandes trágicos de escribir, simultáneamente a sus dramas ideológicos, otros puramente creacionistas en los cuales el lenguaje intuitivo lo era todo y en los que las imágenes triunfaban sobre el tema y sobre las ordenaciones lógicas.

En Música, el futurismo propugnaba por una música de luces, lo que pocos años antes había sido ya realizado por el simbolista Alexander Nicolaevitch Skrjabin, una de las mentalidades más

altas de la tierra, con su *Prometeo: Poema del Fuego*, para gran orquesta, piano, órgano, coro, y «clave de luces». De modo más modernista; esto es, más frívolo, el futurismo aspiraba al Music-Hall, pero al verdadero, que también había de tentar a Erik Satie; no en su forma de «cabaret de arte»; especie en la cual se fundían los más diversos componentes para dar lugar a esos locales en los que el intelectualismo gustaba de reunirse para dar allí a conocer las obras de su momento.

Marinetti se interesó también por la danza y por la oratoria discursiva, a la que injertó su retórica maquinista, ya que, según sus palabras, «es necesario imitar con el gesto el movimiento de los motores...; es necesario sobrepasar la posibilidad muscular y rematar en la danza ese ideal del cuerpo multiplicado por el motor, que nosotros hemos soñado». La danza futurista habrá de ser «inarmónica, desgraciada, asimétrica, dinámica, etc.». En consecuencia con este programa, los futuristas inventaron diversas danzas, tales como la de la ametralladora, la del shrapnell, la del aviador, etc., todas ellas curiosamente militaristas.

Terminada su misión auroral, el futurismo fué decayendo gradualmente, dejando sobre todo un perfecto modelo de la técnica a seguir para crear movimientos. Su repercusión fué, como antes se indicó, particularmente interesante en Rusia, donde un sistema adverso a los valores tradicionales, se esforzaba por crear un clima de poética maquinista que colaborase con la política para la creación de un estado industrialmente fuerte y en el que, por encima de todo, se adorase ese poder magnífico de la máquina.

El futurismo ruso surgió entre 1909 y 1914, como una transformación de la corriente simbolista que, hasta entonces, había dominado. La subversión literaria se tiñó rápidamente de pasión política y, con el abandono de la rítmica y de las expresiones de las escuelas anteriores, los futuristas rusos procedieron también a la renovación de la temática, sublevándose contra la ideología tradicional; lo que en Italia se hacía, por los intelectuales, como un puro juego del espíritu, en Rusia se afilaba como un arma de combate, dispuesta, a veces, a volverse contra sus propios dueños, cuando la «opinión política» estimaba que no había suficiente ortodoxia comunista. Aun cuando los futuristas se proponían usar, al poetizar, el lenguaje común al hombre de la calle, aspirando a ser comprendidos por el pueblo, en la práctica mutilaban el idioma, conduciéndolo hacia un especial hermetismo técnico; en el fondo, ellos también se sentían arrastrados por la corriente universal antirracionalista que, a principios de siglo, empezaba a fermentar. Se presentía que las insurrecciones parciales de esos ismos no eran nada en comparación con la absoluta sublevación contra la realidad, verdadero y solo origen de los sufrimientos humanos.

FUTURISMO. Gino Severini,
Danzarina. 1912.

En Rusia esta evolución quedó truncada, pocos años más tarde, por el «realismo socialista» impuesto por los soviets. Los más importantes poetas del grupo fueron: Jlebnicov, procedente de la eslavofilia nacionalista, Anatolio Kamenski y Wladimir Maiakowsky, el más característico y destacado de ellos. Maiakowsky fué un auténtico virtuoso de la poesía; cultivaba verbalmente su capacidad como pudiera hacerlo con su instrumento el más acabado músico. Escribió gran número de poemas, que, casi siempre, son proclamas políticas. En su estilo, suprime el adjetivo y construye con formas nuevas, basadas en la aliteración y en la rima interna. Cuando Maiakowsky se olvida de sus versos: «Nosotros destruiremos tu mundo, tu romántica. En lugar de creencias, en el corazón: electricidad», y deja que su corazón se exprese directamente, escribe cosas tan estupendas como su poema: *La Flauta vertebrada*, pero acaso, también, a causa de ese corazón, disparándose un tiro, se suicida.

Otros poetas futuristas soviéticos fueron: Tijonov, Bagrizsky y Aseiev.

FUTURISMO CIENTÍFICO. — Junto al movimiento futurista en las artes y la poesía, o precediéndole, y con precursores ya en el siglo XIX como Mèliés, Julio Verne, y otros, en línea que entronca con la deificación del «progreso» y del maquinismo, encontramos una tendencia literaria que se inspira en la técnica, la ciencia, en particular la ingeniería y los progresos mecánicos. No puede llamarse «utopismo científico» a esta propensión, como hase hecho en ocasiones, pues nada de utópico tienen esos anhelos, cual lo demuestra la historia de los inventos y perfeccionamientos de los últimos sesenta años. A la radio, televisión, radar, microscopio electrónico, cerebro electrónico, ingenio dirigido, cohete, avión cohete, robot, va a suceder muy en breve el satélite artificial, punto de partida de los viajes más allá de la zona de atracción de la tierra. Cuando el surrealismo quería dar con el «mito del siglo XX» (y en parte lo lograba, por su orientación hacia otro gran descubrimiento del presente: el inconsciente y el alma colectiva de los sueños y fantasías de la humanidad), tal vez no sospechaba que acaso sea en este lanzamiento por los abismos helados del Universo donde el hombre encontrará el campo preparado para recibir sus «impulsos excedentes». Las novelas de Otto Willy Gail, H. G. Wells y otros han preparado el camino para Werner von Braun, Hermann Oberth y los diseñadores de cohetes y astronaves. No es preciso recordar la difusión cinematográfica de estos temas, pero sí es preciso dar su valor a hechos que van tomando carta de generalización en todo el mundo. Los mismos astrónomos, que hace unos años se mostraban reticentes frente al fenómeno de la actual fe humana en sus posi-

AUDINISMO. A. Gaudí,
himeneas de la casa Milá, Barcelona.

bilidades, actualmente favorecen y aconsejan las manifestaciones más crédulas de esa actitud, inspiradora de libros cuyo título, como el de *El futuro ya ha comenzado,* equivalen a todo un programa. Por su interés documental, en relación con este momento, transcribimos una noticia de la prensa:

«Dentro de poco tiempo una «luna manufacturada» surcará los espacios astrales, por ahora sin tripulantes. Dará varias vueltas al día a nuestro asombrado planeta y terminará volatilizándose al caer en nuestra atmósfera, como lo hacen las estrellas fugaces vaporizadas por el calor producido por el roce a enorme velocidad con un aire cada vez más denso. Es un esquema del Dr. Singer, el lanzador de la idea del satélite, profesor de Física en la Universidad de Maryland. Este tipo de satélite ha sido bautizado por su creador con el acrónimo de «MOUSE» (ratón), y descifrado quiere decir «Minimum Orbital Unmanned Satellite Earth» (Satélite de la Tierra, sin tripulación, de órbita mínima).»

(*Revista Industrial y Fabril.* IX. 1955.)

G

GALOCLASICISMO. — Nombre dado también al neoclasicismo de los siglos XVII y XVIII, a causa de haber sido Francia, con Racine, Montesquieu, Voltaire, etc., la principal difusora del movimiento clasicista, al que incorporó, en parte, sus características nacionales (V. NEOCLASICISMO).

GAUDINISMO. — A un período de silenciamiento u olvido, y a la esporádica consideración de sus obras como meros ex abruptos de lo irracional, sucede actualmente una gran estimación mundial de la obra de Antonio Gaudí (1851-1926), quien debe ser considerado, no sólo como el «último arquitecto de catedrales», sino como otras muchas cosas: precursor de algunos aspectos del concepto actual de la arquitectura, en particular de la orgánica, como puede verse por la comparación con obras de Alvar Aalto; precursor de la plástica expresionista y abstracta, cual se demuestra en somero análisis de su invención en este dominio, ya por hipóstasis del ornamento o de la estructura funcional, ya por profunda estilización de formas naturales. La inclusión de la curva hipérbole, de las columnas inclinadas, de las líneas sinusoides; de las superficies en curva irregular; el interés por el hierro, el azulejo, la cerámica; la visión ambitendente, a la vez ferozmente trágica y candorosamente infantil, hacen del arte de Gaudí una cantera de sugestiones para los tiempos no ya presentes sino venideros. La influencia que su obra ejerció en su tiempo, en Jujol, Doménech Montaner, etc., es obvia y no ha de comentarse. Pero a nuestro juicio, también la escultura en hierro forjado, de Gargallo y González — actualmente en gran predicamento en todo el mundo, especialmente en Francia y Estados Unidos — puede derivar de Gaudí. El reciente «Homenaje», en maqueta, que le fué dedicado por Vázquez Molezún debiera ser el punto de partida de una renovación del interés hacia su obra por parte de la joven arquitectura hispánica.

GENIALISMO. — El concepto de lo genial, que ha venido usándose en distintas acepciones, unas veces destinadas a señalar la máxima capacidad de calidad, o sea de resultado, otras se ha aplicado con mayor exactitud etimológica a aquellos creadores que, por las condiciones inventivas de su obra, eran los encargados de abrir nuevos cauces al pensamiento y al arte, y otras, finalmente, ha sido sinónimo de determinado estilo de vida, es posible que, en el presente, se oriente hacia esta última manera de aplicación. Coincide con el interés que Worringer traslada, de la «capacidad artística» a la «voluntad», y es aclarado perfectamente en un pasaje de Weininger que transcribimos en razón a los motivos aludidos. «Un hombre se puede denominar genial — dice — *cuando vive en relación consciente con el Universo.* La genialidad es una profundización del sentimiento del yo.»

GEOMETRISMO. — «En el principio fué el ritmo», dijo Hans de Bülov, el gran director de orquesta wagneriano. Esto significa que el hombre recibe por dos vías la revelación geométrica del cosmos. La primera, es la dinámica, la instintiva: el ritmo. La segunda, es la estática, la consciente: el metro.

Guillaume establece que las concepciones del mundo aparecen por este orden: Síntesis inconsciente. Análisis consciente. Síntesis consciente. Según esta ley, el sentimiento geométrico se daría en los albores y en las terminaciones; en las etapas primordiales y en las últimas de las evoluciones culturales. Entre ellas quedaría el figurativismo. Esto podría quedar como valedero hasta para los que ven en el esquematismo o el cubismo (geometrismos conscientes) formas de degeneración, pues éstas, situadas en el polo contrario del ritmismo primitivo, compondrían con él las dos bases de un arco en cuyo cenit estaría lo clásico, como perfección de más profunda síntesis, al integrar en sí no sólo esas maneras visibles de geometrismo, sino más bien la estructura invisible del mismo, como puro soporte de las presencias naturales.

Decidirnos por una u otra hipótesis comportaría una declaración partidista que no deseamos hacer. Sentamos solamente que entendemos por geometrismo, en arte, la aparición de la geometría como factor decisivo y rector de las estructuras.

En las artes temporales: literatura, poesía, música, el geometrismo es la sistematización. Dado que cada una de las cosas o de las ideas existentes puede ser traída a la atención por relación con otra cualquiera de las cosas o ideas mundiales, se desprende que el hombre vive sumido en la inorganicidad de ese mundo que le exige, como ser pensante que es, que se ocupe de él y de sus relaciones; éstas pueden ser prácticamente infinitas. Por ello, para salir de ese descriptivismo amorfo, el hombre precisa de la organización; esto es, de la geometrización del mundo.

La tendencia opuesta a esta preocupación «espiritual» es la naturalista; el abandono a los hechos en su solo estar.

GERMANISMO. — Germanismo es el modo de ser de lo germánico. Es de sumo interés para la crítica de significados llegar a la elucidación de la importancia que, en general, y en cada caso concreto, tiene el factor nacional-racial. Existen partidarios de la apatridad esencial del hombre, como, por el contrario, quienes sostienen que todo se genera en el horizonte riguroso de la raza. Más ecléctico, y posiblemente más objetivo, será analizar los grados de esas interferencias, partiendo de un concepto que precisa de la consideración del hombre como un conjunto de elementos desmontables. El yo sería así un complejo de agregados cuya raíz se hundiría en lo animal y en lo vegetativo, pasando por varios estadios: indiferenciado, racial, nacional, particular y espiritual. La obra de arte se verificaría por una descarga de la sinergia personal, cuya heterogeneidad es indefinida, por la inmensa cantidad de aspectos que puede asumir cada uno de los escalones mencionados.

Los alemanes, con su purismo racista, plantearon la cuestión del arte nacional hasta unos extremos que rara vez se llegan a tocar. Su angustia ante los factores externos a su condicionamiento racial les exigía apartarse por todos los medios, incluso por el crimen, de lo que sentían de modo inevitable como «impureza». Precisamente por esa actitud total, fanática, sirven como pocas culturas para el análisis de una constante nacional; la germánica.

¿Qué es el germanismo? Dada nuestra predisposición a tratar con cuidado las generalizaciones, creemos que el germanismo podrá fijarse y definirse mejor por unos cuantos datos concretos, estéticos, que no por la búsqueda de una configuración general. Es evidente que pueden establecerse ciertos correlatos de relaciones como: germanismo-barroco-musicalidad-abstracción o, romanismo-clasicismo-plasticidad-concreción figurativa, etc. Sin embargo, las intromisiones culturales, cuando no raciales, son tan hondas que ha podido verse en Dante a un prototipo del espíritu germánico, a un Goethe y a un Nietzsche, pese a su germanismo, como los representantes de un europeísmo muy a la francesa, etc.

Lo fáustico, uno de los constitutivos de lo germánico, no es más que la fijación de un anhelo ancestral: el mito de un pueblo desprovisto de gracia, hundido en las selvas del interior de un continente, y enamorado profundo de la belleza de los lugares mediterráneos, que siente como una juventud «que no ha tenido nunca ni podrá tener», como no sea mediante la guerra por un «espacio vital».

Lo más notable del germanismo acontece cuando este apasio-

namiento por el Sur, cuando esta desolación del que se siente perdido en una patria informe, sin fronteras físicas, adquiere la convicción de su irredención y entonces se precipita en forma de muerte sobre el propio espíritu alemán. Cita Malaparte una frase del general Von Schobert que podría servir de lema a la nación germana: «Wir siegen unsern Tot», Nosotros conquistamos nuestra muerte. Es la expresión concreta del *Gotterdamerung*, del Crepúsculo de los dioses, que es, por así decirlo, una mitología del futuro. Aquí, el mito no sólo se encarga de resumir, en un idealsímbolo, la concepción estática del mundo, sino que entra en la temporalidad, anticipándose al destino, previéndolo y, más aún, deseándolo. Como dijo Nietzsche: «Lo heroico es lo que quiere su propio destino trágico».

En la música y el aparato wagnerianos se teatraliza todo este proceso germánico, razón ésta por la cual el Canciller del Tercer Reich la eligió como representativa.

Oriol Anguera, en su estudio sobre Werner Peiner, analiza otros aspectos del germanismo, sometiéndolos a su semántica del crear artístico y hallando que la preocupación máxima de la Alemania contemporánea era la superación de la «ida» hacia las cosas, por desear, técnicamente, poseer el «acabado» de todas ellas. Muy probablemente, los rasgos geniales de toda creación primitivista le parecían al alemán de ese momento formas de barbarie y, con un complejo de inferioridad evidente, se esforzaba en extirparlas de su suelo. Además, esas formas «degeneradas» de creación, muy frecuentemente producidas por individuos de raza hebrea, reproducían ante él la angustia racial que le atormentaba, empujándole hacia formas estéticas menos intensas, menos originales, pero mucho más «tranquilizadoras». Lo fáustico se sublevaba ante las imperfecciones expresionistas e «imponía» la codificación de una belleza oficial que, a pesar de algunas esculturas de Arno Breker, Joseph Thorak, etc., es insuficiente. Más noble es el ideal en la novela de Jünger.

Aplicar los principios del estilo racial a todas las épocas de la historia del arte de una nación es algo absolutamente inoperante. Existen períodos, cuya característica más acusada es temporal, mientras que en otros es lo espacial lo que se significa. La decadencia de ciertos grupos facilita la exportación de formas que solamente se modifican en lo accesorio, al trasladarse de medio; así, por ejemplo, en lo que se refiere al estilo románico y aun al gótico. Por el contrario, algunas individualidades demuestran una especial capacidad para asumir ambientes; tal es el caso de El Greco, cuya transformación española es incuestionable.

Por todo ello, el conocimiento de los modos nacionales o raciales sirve tan sólo como ilustración a la crítica intrínseca de las formas, ya que en el mundo no existen compartimientos estancos

y los movimientos artísticos y culturales proliferan sin poner demasiada atención en las fronteras.

Además, puede suceder que el ahondamiento de un arte hacia su trascendencia se verifique por la vía de lo racial, como también extravasándose de ella. En el primer caso tenemos un Gutiérrez Solana; en el segundo, un Picasso.

GNOSTICISMO. — Gnosticismo significa, en general, tendencia al conocimiento, interpretando el conocer no tanto como saber racional que como intuir mágico o místico. Hacia los primeros siglos del cristianismo, se llamaron gnósticos los pertenecientes a una secta heterodoxa que consideraba la revelación de la Pasión como un hecho esotérico del cual extraían un conocimiento simbólico de la existencia. De este modo, la palabra gnosticismo, que hubiera podido expresar la adhesión al puro conocer lógico, ha ido configurándose históricamente en sentido contrario, hasta hacer del conocimiento una abstracción irracionalista.

GONGORISMO. — Sistema poético de D. Luis de Góngora (1561-1627) y de su escuela. Consiste, en síntesis, en un hermetismo aparente conseguido por la fracturación de la sintaxis normal del lenguaje y su recomposición, ateniéndose a normas puramente estéticas. Si bien la musicalidad de los hallazgos gongorinos y la belleza de sus imágenes le relacionan con la lírica derivada del simbolismo, nada más lejos que la existencia de un parentesco real entre su actividad y la de los líricos contemporáneos. Su idioma jamás es mágico; la lógica ordena y preside siempre sus barrocas elucubraciones, a las que una desmedida afición al fulgor pule y dota de su singular efecto.

En su *Fábula de Polifemo y Galatea* y en sus *Soledades*, Góngora se realiza a sí mismo de la manera más prodigiosa. Pueden considerarse estas obras como una de las cumbres de la lírica mundial de todos los tiempos; en ellas se resume y contorsiona la retórica grecorromana que informa todo el clasicismo español renacentista.

Los continuadores más importantes de la obra gongorina fueron: Villamediana, Paravicino, Polo de Medina y Figueroa.

GOTICISMO. — Se llama goticismo al ciclo cultural nórdico europeo, cuya manifestación más específica la constituye la arquitectura gótica, u ojival, iniciada en Morienval, cerca de Soisson, en la región llamada *Isla de Francia*, en el año 1115. Surgió cuando la evolución de los pueblos bárbaros hubo llegado a su madurez, sensibilizada por el contacto con el mundo grecorromano y el cristianismo, de modo que, al llegar la decadencia de la cultura mediterránea, habían adquirido los pueblos nórdicos: celtas,

germanos, sajones, escandinavos, etc., la capacidad suficiente para expresar sus intuiciones originales.

Se usa el término «gótico» por oposición a «clásico», por ser el goticismo la expresión de una serie de valores que existían en las razas indogermanas del interior, desde los períodos de Hallstadt y de La Tène, y que alcanzaron el apogeo de su desarrollo hacia el final de la Edad Media, en especial durante los siglos XIII al XVI, cristalizando en pintura, escultura, filosofía y, sobre todo, en el idioma abstracto de la arquitectura.

La contraposición de lo gótico frente al clasicismo deriva de elementos raciales y geográficos. La claridad del espacio meridional falta en el Norte, donde un ambiente hostil y duro tiende a la formación de una espiritualidad introvertida, musical, fantasmagórica. Racialmente, hay que tener en cuenta que, si griegos y romanos eran tan arios como celtas y germanos, su destino histórico consiste, por una parte, en asimilar la profunda cultura que existía en todo el contorno del *Mare Internum* antes de su llegada; lo cretense, micénico, etrusco, etc., es definitivo para la formación de Grecia y Roma. Por otra parte, la vocación de esos pueblos es fronteriza contra el Oriente; así se da el caso de que Grecia, país geográficamente el más oriental de Europa, sea el paradigma de Occidente; en ella nacen el pensamiento lógico, la disquisición científica, la democracia, el equilibrio téctónico, etc.

El goticismo apareció como el resultado final de una evolución soterrada que, a través del románico, ya iba infiltrando sus especiales modos, injertándolos a los estilos procedentes de Siria, por vía Bizancio.

Las características de lo gótico se expresaron con predilección en las formas ornamentales. Puede hablarse de un pensamiento gótico, de una vida gótica, pero llevar el paralelismo de expresiones hasta el extremo de buscar una literatura y una poesía góticas sería acaso improcedente. Se ha asimilado la escolástica al goticismo, aunque es más bien en Eckart, donde, a nuestro entender, encontramos las raíces comunes del destino estilístico de ese mundo, al que, más ampliamente, conviene el calificativo de medieval, en lo que a literatura se refiere. Como para imponer cierta contención al deseo de las generalizaciones se producen hechos como el de que sean llamados poetas «góticos» a un grupo de una escuela romántica sueca, que buscaba su inspiración en la épica de los bardos irlandeses y en la mitología nórdica. El romanticismo y el prerrafaelismo tendieron con frecuencia hacia el mundo gótico, pero tan sólo en busca del temario, sin poder extraer formas, ni una tradición eficiente de donde arrancar. En sentido general, puede afirmarse que no existe un estilo literario específicamente gótico.

Camille Enlart proyecta alguna luz sobre el problema de esa disidencia cultural del goticismo, cuando dice que «la fuente verdadera y casi exclusiva de la civilización medieval y de su ideal confesado, fué la civilización romana», reconociendo — añade J. Romero (*) — tan sólo la influencia del arte bárbaro en la decoración geométrica y fantástica.

Entre todos los esfuerzos realizados para aclarar la esencia del goticismo, desde las investigaciones de Violet Le Duc, ninguno más profundo en sus intenciones que el de Worringer. Este historiador del arte y de la cultura, ha analizado con certera intuición y objetividad precisa los orígenes psíquicos del estilo gótico, buscando el «paisaje vital» donde éste se produjo y persiguiendo sus características hasta construir una teoría orgánica y eficiente del mismo.

Demuestra Worringer que la inmensa importancia del gótico reside en lo que podríamos llamar su «irracionalidad estética»; esto es, su capacidad para situarse más allá de lo que entendemos con «nuestro» concepto de la belleza. Partiendo de esta revelación, afirma que la historia del arte no puede ser ya una historia de la «capacidad artística» sino una historia de la «voluntad artística», aseveración arraigada en las honduras de lo que hemos entendido como germanismo; ese anhelo fáustico — que, a veces, se transforma en odio militar — hacia lo meridional, estético, clásico.

Si el clasicismo es figurativo, el goticismo, como procedente directo del primitivismo nórdico, se basa en un esquematismo geométrico. Worringer dice textualmente, en su obra *La Esencia del arte gótico:* «La base sobre la cual se desenvuelve la voluntad gótica de forma es el estilo geométrico, que se halla extendido sobre toda la tierra, como estilo del hombre primitivo, pero que, hacia la época en que el Norte ingresa en la evolución histórica, aparece como propiedad común de todos los pueblos arios. Los germanos no son los únicos que tienen arte gótico, ni los únicos que lo crean; los celtas y romanos poseen la misma importante participación que ellos en la evolución gótica. Pero los germanos son la *conditio sine qua non* del goticismo».

Seguidamente, Worringer cita a Lamprecht y a Haupt, quienes describen los ornamentalismos germanos y celtas, extrayendo de los caracteres comunes revelados por el análisis la consecuencia de que, en último lugar, hay en esas culturas, como dato básico que las informa, una fantasía lineal. Worringer busca y encuentra el significado de la misma, diciendo «que esa tendencia a una movilidad superior a los sentidos, a una movilidad in-sensible, o, para emplear el término justo, suprasensible; esa tendencia dinámica que crea esta ornamentación estremecida en un máxi-

(*) Courajod, *Orígenes del arte gótico,* Ed. Argos. (Prólogo).

mum expresivo; esa misma tendencia es la que más tarde produce el *excelsior* de las catedrales góticas, petrificaciones del trascendentalismo».

Desde otro punto de vista, Courajod (*) ratifica esta morfogénesis, viniendo a decir que el grabado y talla en madera, practicado por los pueblos nórdicos habitualmente, fué el prefigurador de la técnica y del estilo góticos, como —añadimos nosotros— el modelado en barro fué el educador del sentimiento plástico clásico, trasladado después a la piedra y al mármol.

Ahora bien, lo específicamente gótico, sobre la base de los ornamentalismos celta y germano, es la dirección que todo ese movimiento linealista, abstracto, toma. Y esa dirección es rotundamente ascendente; en ella se anulan las líneas horizontales y tan sólo la vertical tiene una vida vibrante y efectiva. El equilibrio tectónico griego se destruye por la violencia de la necesidad de elevación, que crece cuanto más al Norte nos remontemos; en este sentido, el gótico germánico es más representativo que el francés. Por consiguiente, sigue Worringer, «el fundamento psíquico sobre el que se asienta el fenómeno del arte gótico, es la necesidad de la salvación, pero, por otra parte, vemos que esa necesidad de salvación es claramente distinta de las que sienten el primitivo y el oriental... Frente al fatalismo y quietismo orientales, aparece aquí una movilidad adquisitiva, afanosa, una movilidad sin descanso».

Esta inquietud gótica, que luego la hallaremos en el barroco, y en el modernismo, en Wagner, en Gaudí, en Dalí, etc., viene ya dada por las relaciones con la realidad, punto sensible de todas nuestras disquisiciones sobre arte. En el goticismo se expresa la intuición religiosa del hombre nórdico, cuyo primitivismo se halla sumido en la angustia de una «patria de nieblas» que acentúa la fugacidad, la peligrosidad del mundo de los fenómenos. Cuanto más se asciende, desde el Mediterráneo hacia Escandinavia, más se profundiza en el obscuro reino del demonismo. Heinrich Heine, en su célebre ensayo sobre Alemania y su literatura, trató sobre los aspectos más salientes de ese vivir sombrío e incierto que, al recibir la ideología cristiana, asimiló tan hondamente las enseñanzas referentes al mal y a los demonios, como las relativas al bien y a la salvación. De ello deriva la frenética necesidad de lanzarse a la conquista de las alturas. «El espacio gótico es actividad desenfrenada», sentencia exactamente Worringer. Y añade: «El hombre clásico... era un plástico en su modo de dar forma al espacio. En cambio, el hombre gótico no se sentía en temple religioso sino cuando experimentaba el *patetismo del espacio*»; esto es, la angustia de las fronteras, pues, para el clásico, los

(*) Obra citada.

límites son una necesidad que comprende, mientras para el nórdico son una inquietud y un motivo de desesperanza.

El mundo del clásico es conformado desde fuera; el del gótico es proyectado desde dentro, desde el drama de su espíritu, en riguroso dualismo con el universo exterior. La denominación surrealista: «El mundo es el abismo del alma», es un aforismo gótico, como también la frase de Weininger: «El espacio es la proyección del yo». Estas ideas nos hablan de un «desencaje esencial» entre el espíritu y la realidad circundante; las catedrales góticas son un intento desesperado y grandioso de huir de esa situación forzosa. En la escultura prosigue el mismo clima, por cuanto la estatuaria gótica no adquiere nunca verdadera independencia del conjunto arquitectural; es una variación evolucionada y figurativa de lo ornamental; animada por la fantasía y deformada por un indeterminado expresionismo, existe tan solo por su adherencia a la intención ascendente general de los edificios y de las líneas conductoras, abstractas.

La espiritualización de la piedra se complementa por la «decoración translúcida» que suministran los vitrales de colores, cuya apoteosis la constituyen los de la catedral de Chartres.

Respecto a la pintura gótica, el Dr. Soto (*) señala tres focos para su difusión, aun cuando previene sobre la relatividad de los conceptos en este terreno. Uno de ellos es el de los miniaturistas de la *Isla de Francia;* otro, el nórdico de los maestros alemanes y de los Países Bajos; el tercero, cuya filiación es mucho más dudosa, sería el italiano de Giotto y de la Escuela de Siena. Advierte, que, éstos últimos, más que góticos, son prerrenacentistas, «torturados en la búsqueda de una nueva expresión plástica, y si bien son coetáneos con la época brillante del desarrollo artístico de la *Isla de Francia,* no por esto pertenecen a ella, por más que aparezcan en algún cuadro de los sieneses, como paisaje de fondo, ojivas y cresterías góticas».

Las grandes creaciones del arte pictórico del goticismo se dan con Roger Van der Weyden (1400-1464), Jan Van Eyck (1380-1441), Hans Memlinc (1430-1494). En Alemania, el gótico penetra en el XVI. En España luchan el influjo nórdico y el italiano. El linealismo suele dominar; el temario tiende con frecuencia al irrealismo, y cierta geometrización procedente del esquematismo anterior distribuye composiciones según órdenes rigurosos no naturalistas. La rigidez resultante es mitigada gracias a la idealidad que se derrama sobre los rostros, las vestiduras, los paisajes, etc., y, especialmente, por la riqueza emocionante de las coloraciones.

El misticismo de la Baja Edad Media, ha mediado entre el

(*) *El Arte Gótico.* Ed. Poseidón.

hombre y el mundo y una consideración más lírica ha ido entrando en las estructuras formales.

GRANDIOSISMO. — Tendencia a lo grandioso. Lo que importa dilucidar es hasta qué grado se corresponden grandeza, como equivalente de amplitud, de importancia, en sentido espiritual, y grandeza, en el mundo de las puras dimensiones físicas. O, planteado de otro modo: ¿Cuál es la significación espiritual del grandiosismo materialista?

Vemos que determinadas formas de creación tienden a reducirse hacia los más diminutos límites inteligibles, como acontece con el miniaturismo gótico que llega a su exacerbación en las obras de Hyerónimus Bosch y de Peeter Huys, mientras otras permanecen gustosas en las proporciones de lo natural, o de una leve dilatación de sus dimensiones, de carácter idealista, tal como sucede en el arte griego, mientras que existen culturas arrojadas irremisiblemente hacia las más grandes dimensiones, en las cuales sacian sus anhelos creadores.

Este grandiosismo es, en general, propio del período de las culturas religiosas; no resulta, sin duda, aventurado afirmar que la exaltación de las formas hasta los máximos tamaños técnicamente posibles es el resultado de un hambre cósmica, acontecida cuando la vivencia cotidiana pero auténtica de lo religioso es de una sinceridad y potencia incomparables. Entonces, el deseo de «elevación» y el de «dilatación» coinciden, aun cuando, en casos concretos como el gótico, de religiosidad cristiana, sea el impulso vertical el dominante; lo grandioso es la expresión natural del sentimiento interior del mundo. Ahora bien, este sentimiento puede, en ocasiones, no alcanzar la proyección transmundana de lo religioso sino permanecer fiel al sentido de la tierra.

No existe contradicción en esta aseveración con respecto de las conclusiones anteriormente sentadas, por cuanto, para nosotros, la vivencia religiosa presupone, ante todo, una honda vitalidad; cuando ésta y la vibración del plano del ánimo no se orienta hacia lo supraterreno es cuando precisamente se produce el grandiosismo profano. De esto es ejemplo la presente civilización norteamericana. En ella se dan las condiciones físicas que posibilitan y exigen la creación de lo grandioso o, si se prefiere, de lo gigante. Sin embargo, y acaso por virtud de la ley de Frobenius por la cual las zonas mundiales, de Oriente a Occidente, se van delimitando por el abandono de formas espirituales religiosas, en pos de las practicistas, por medio de las filosóficas, no hay allí sino grandeza geométrica.

Desprovistos de la significación mágica, funeraria, religiosa, de los zigurats mesopotámicos, de las pirámides egipcias y de las catedrales góticas, los rascacielos norteamericanos implican, no

obstante, por su solo existir, la vivencia de un sentimiento grandioso del mundo.

¿Cuál es la significación espiritual del grandiosismo materialista?, nos preguntábamos. Las respuestas pueden ser tantas como los ángulos de visión desde donde se pronuncien. Existencialmente, y pese a sus diferentes significaciones, la catedral y el edificio de cuarenta pisos tienen la misma importancia cultural; los dos son signos de su tiempo, y signos del anhelo de grandeza; esto es, proyecciones de una inmensa exaltación del ánimo, que necesita balancearse en las alturas espaciales para «reconocerse en sus obras».

Este grandiosismo, correlato contrario del miniaturismo, dejaría para éste el submundo de lo demoníaco. En la miniaturización está el infierno, lo inferior, como en la grandiosidad está la factible integración monumental del cielo.

H

HEBRAÍSMO. — El hebraísmo es el modo de ser de lo hebreo. Weininger define la vocación israelita como conforme con la dispersión y dice que nada tan en contradicción con el íntimo anhelo del judaísmo como la residencia entre las fronteras de una patria. De ahí deduciremos que la característica dominante de lo hebreo sea la inquietud y la capacidad para inyectarse en el seno de otras culturas y de otras razas. Acaso son las vicisitudes de su historia antigua las que han determinado esa vocación de nomadismo; desde luego, se halla justificada por sus resultados.

El problema del hebraísmo ha sido uno de los fundamentales de nuestro tiempo. Ha sido un país, especialmente, el que se ha encargado de ponerlo en el plano de una actualidad dramáticamente viva. Nos referimos a Alemania. Es ahí precisamente donde lo hebraico tiene el valor que nosotros vamos buscando; el antropológico con sus directas consecuencias en el pensamiento y en el arte.

Formas tan importantes como el expresionismo puro y el atonalismo musical están vinculadas al hebraísmo, pero, y esto es lo importante de la cuestión, dependen también de las esencias germánicas. Hay, pues, una coincidencia de destinos que podría ser una de las claves para entrar en la comprensión del odio alemán hacia lo judío.

Atendiendo concretamente a la música, vemos que el atonalismo es, por una parte, la desintegración de la tonalidad, forma occidental por excelencia; la disgregación de los límites sonoros y formales, la intromisión del «temblor perenne» en la sonoridad, de la inquietud sistematizada, del cromatismo orientalizante, datos todos estos perfectamente hebreos. Pero, por otro lugar, llegamos a la conclusión de que el atonalismo es la consecuencia lógica de la evolución del tonalismo, por la vía del más germano de todos los músicos alemanes: Ricardo Wagner. Es, pues, evidente que hay un paralelismo o, mejor dicho, una convivencia de procesos estéticos. Por el análisis del goticismo ya llegamos al

resultado de que el espíritu nórdico es intermedio entre lo clásico y lo oriental.

Ello procede de que, en sus orígenes, lo hebreo y lo ario germano no se hallan tan distantes como podría parecer a primera vista. Sobre la base de comunidad propia a todos los humanos, que arranca de su condición de tales, existe el hecho de la influencia persa sobre la formación de la mentalidad y de la ideología hebrea y germánica.

Vimos que el germanismo era, en su esencia, un mito del futuro; la proyección de un sentimiento de destino mortal en forma de crepúsculo heroico. ¿Qué es la esencia del hebraísmo — el mesianismo — sino la necesidad de llevar perpetuamente ante sí el propio futuro? Cual sea la naturaleza de este futuro hebreo es la tarea de una paciente discriminación a hacer; a nosotros nos basta sentar el hecho reconocido de que el hebreo, pese a su religiosidad del futuro, es perfectamente materialista y sus ideas del más allá extremamente confusas cuando no inexistentes. En esto coincide con el germano; solamente son diferentes en sus reacciones; éste, ante el «peligro existencial», actúa heroicamente, queriendo su propia muerte; aquél retrocede a una esperanza inconcreta, que nunca quiere ver, condicionada por la realidad de una encarnación, su promesa imposible.

Por este motivo pueden, en un momento dado, coincidir el alemán y el judío en la común desesperación existencial, produciendo un arte expresionista en el que lo patético lo sea todo.

Consideraciones como las antecedentes no podrán ser desterradas por la crítica de arte del porvenir, que, por la vía de la búsqueda de significados, recaerá sobre la antropología, viéndose necesitada, ante todo, de una teoría general sobre el hombre, sus estadios indiferenciados, y los productos de diferenciación, debidos a la raza y a la geografía.

Por ejemplo, parece existir una contradicción entre la visión del germano puro y la del hombre nórdico, que se expresa por el goticismo, pues el primero se nos aparece como existencialista nato, mientras el segundo era un hombre religioso por antonomasia, lanzado hacia la superioridad de los valores eternos que intentaba asir ornamental y arquitectónicamente.

No hay otra explicación para esta y otras contradicciones semejantes que la realidad de las interferencias. En el fondo, lo que la historia y la cultura presentan es un caos; de ahí la belleza de la teorización, esfuerzo el más alto para convertir ese desorden en algo inteligible y sistemático. Cuando hay una ruptura de las líneas conductoras de un estilo o de un modo, la razón puede hallarse en otro plano distinto; en el caso del goticismo y del germanismo puro, la interferencia es temporal. El tránsito es la ley de la vida y es de sobras conocido el aforismo de Heráclito por el

cual «nadie se baña dos veces en el mismo río». La Alemania de Durero «no es» la de Rosenberg, como la Grecia de Esquilo no es la de Sócrates, a pesar de la mínima distancia temporal que las escinde.

Volviendo al hebraísmo, es fundamental en las razas semíticas su apasionamiento. Recordando las palabras de Kierkegaard sobre la pasión como motor espiritual, veremos en la levadura hebraica el gran elemento que ha producido los movimientos artísticos más pasionales.

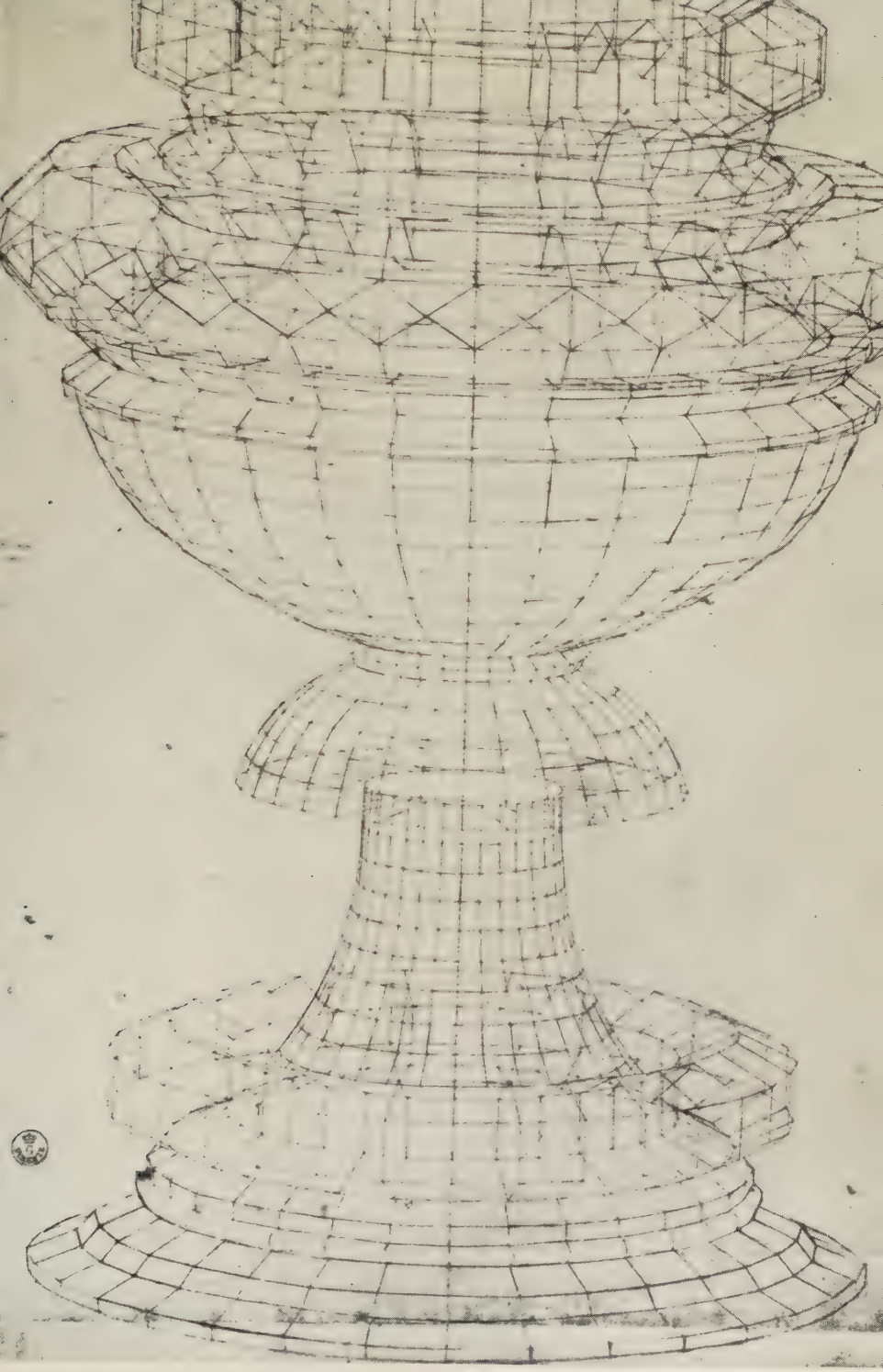
Si retrocedemos hasta un ámbito en el que lo hebreo se da como relativamente puro, esto es, al *Antiguo Testamento*, encontraremos siempre la pasión como guía de toda acción del espíritu y del verbo. La expresión «aullad, naves de Tarsis», que podría ser incluída entre las más fanáticas imágenes-vivencias del lirismo contemporáneo. ¿Qué es sino una muestra de la exacerbación pasional hebrea, vulnerando el sentido lógicoliteral del idioma para alcanzar las regiones expresionistas?

En resumen, a título de hipótesis, establecemos que la aportación hebrea al arte consiste esencialmente en la hondura del apasionamiento, en la inquietud, y en la inserción de estas condiciones en las formas occidentales, por medio de procesos de creación racialmente híbridos. Que éstos se han dado principalmente en Alemania, por la analogía antes citada, que irrita inconscientemente al ario, como si viera en el hebreo una mala copia de su actitud destinal. Y, finalmente, que el materialismo hebreo conduce, a través de una u otra forma, hacia los estilos de desintegración.

Por ese paralelismo oriental de lo germánico y de lo hebreo entran en colisión, pues «solamente los que desean lo mismo luchan entre sí», como dijo Goethe. La diferencia entre ellos consiste en que el hebreo «sabe cómo es y no desea modificarse», mientras que el germano, por medio del goticismo, o del racismo purista, etc., intenta sublimar sus contenidos caóticos.

¿No hay acaso otra coincidencia en la dispersión hebrea y la angustia de fronteras germánica? Ambos sentimientos centrífugos obedecen a lo mismo: al hecho de no sentirse inscritos firmemente en una delimitación nacional. En la *Novena Sinfonía* del israelitagermano Gustav Mahler, se da esa propensión a lo enorme, a lo difuso, a la destrucción de los límites para sumirse en las nieblas de una dispersión inmensa; originariamente se trata del mismo impulso que conduce a las melodías infinitas y a las ornamentaciones infinitas, a las líneas inacabables, patrimonio de los celtas, de los germanos, y también de los semitas árabes (*).

(*) Hacemos resaltar el hecho de que, cuanto más profunda sea una crítica, más fácilmente encontrará similitudes; la razón de ello es que la desigualdad de las razas y de las épocas disminuye cuando nos adentramos



GEOMETRISMO.
Paolo Uccello. *Dibujo.*

GERMANISMO.
Werner Peiner, *Venus.*

HEDONISMO. — Tendencia a considerar el placer, en sus formas más simples, como la suprema aspiración general de la vida.

HELENISMO. — Modo de lo helénico. La cultura y el arte griegos comprenden tres períodos claramente diferenciados: la época arcaica, la clásica y la helenística. Durante la primera, los arios griegos asimilan la civilización prehelénica mediterránea, cuyos principales focos se dieron en Creta y en Micenas, y superan su asiatismo primigenio. En la segunda realizan sus construcciones ideales y terminan de evolucionar hacia la occidentalización, impulsados por la enemistad persa; decantando esta «milagrosa» transformación en la conquista del pensamiento lógico, en el diálogo y su consecuencia el drama, y en el supremo equilibrio de su orgánico sentimiento del mundo, siempre centrado por el antropomorfismo, que se sintetiza en el mito de Narciso.

Los helénicos conducen el mismo confabular mítico a su máxima claridad y pureza, de tal manera, que debería denominarse «coherencia griega» a toda la estética y filosofía de Occidente, que merece el nombre de tal en la medida de su fidelidad a lo grecorromano.

La última etapa de la cultura griega, el helenismo, es el «retorno hacia Asia». Alejandro retrocede hasta los orígenes de lo helénico. La fase arcaica tiene su correlato en la barroca alejandrina.

El clasicismo griego se realiza de un modo estrictamente estético. El paradigma clásico habrá de darse en Roma y ello es así a causa de que el heleno carece de profunda y verdadera consciencia histórica, lo que implica un vicio en su manera de configurar y coordinar la realidad. Lo que en Asia era magia y demonismo, en la Grecia del siglo v a. de J. C. se ha transformado en ideal. (V. IDEALISMO.)

Es, por consiguiente, el idealismo lo propiamente helénico; un grado más en el acercamiento al realismo destinal romano. Sin embargo, en Grecia también el sentido de la muerte se asume con una incomparable grandeza de ánimo. Y en arte este proceso se traduce por la ausencia de gesticulación. El heleno se guarda de confundir su yo con lo circundante, y si el expresionista siente que el mundo se deshace bajo sus pies porque él mismo se encuentra amenazado, el griego no. La serenidad es la resultante de su rigurosa distinción de situaciones y de valores. Es necesario agregar en descargo del expresionista que, para él, la nada tiene

hacia la trascendencia o cuando nos acercamos a la abstracción. Es hacia lo superficial que se acentúan las diferenciaciones en todos los planos de la realidad.

un poder de intromisión que jamás pudo tener para el griego. El helenismo fué la aurora de la comprensión realista; bañada por el oro de Helios, sus visiones se hallaban transfiguradas, alteradas por esa pasión que en las obras se decanta como idealismo, y, además, la capacidad de vivir la belleza es tan grande en el griego, que le salva, por la embriaguez, de caer en la lucidez desamparada del realismo.

En el presente, y a pesar del anti-Renacimiento, que es el arte del siglo xx, no puede decirse que el canon estético haya perecido definitivamente; mejor es la concepción de que el arte, después de haber llegado a la consideración de la relatividad de los valores, situados entre la belleza y la expresión, oscilará de continuo, atraído alternativamente por uno u otro modo. Mientras exista la humanidad, el helenismo pervivirá como poder positivo, de indescriptible encanto para quienes se dirijan a lo plástico con preferencia sobre lo musical.

HERMETISMO. — El hermetismo es el sistema de lo hermético. Esta denominación procede de la dada por los griegos al dios egipcio Thot, al que asimilaron a su Hermes, por cuidar, como éste, de la conducción de las almas de los muertos. A toda la sabiduría antigua, encerrada entre los muros de los templos, se acostumbró, desde la época alejandrina a llamarla «hermética», nombre que después, durante la Edad Media, se transfirió a la Magia, a la Astrología y a la Alquimia.

Hermetismo y esoterismo se hallan estrechamente relacionados, aun cuando no son términos sinónimos; en la acepción presente, esoterismo es el contenido y hermetismo la forma que reviste ese conocimiento para hacerse inaccesible. Se ha aplicado también la denominación de «hermética» a la poesía que no presenta la claridad del lenguaje cotidiano. No es preciso decir los excesos que se cometen frecuentemente con el uso de tal calificativo, porque hay quienes consideran hermético todo lo que para ellos, personalmente, no es directamente inteligible, sin preocuparse de la objetividad del término.

Desde luego existe una lírica hermética, que traspasa las fronteras del simbolismo para sumirse en unos mundos intuicionales que, casi siempre, son puro psiquismo. En los casos más puros, el hermetismo aparece como resultado de una educación dirigida secretamente hacia el ocultismo, o también por el uso reiterado de las metáforas directas, cuya sucesión destruye el orden lógico del contenido y reduce lo lírico al fuego de las imágenes.

Esta poesía no debería tener inconveniente en retroceder hasta el originario concepto de lo hermético, reconociéndose bajo la tutela de Hermes Trimegistro, pues su acción se sitúa, por esa voluntaria y total ruptura con la realidad, en un imperio noctur-

no, mortuorio, verdadero descendiente de los formulismos primitivos mágicos. Como ejemplo de ese hermetismo contemporáneo damos seguidamente un texto del poeta surrealista Antonin Artaud, en el cual el autor se proponía ante todo, como del estilo se desprende, hacer técnica de esa intromisión en las mastabas del inconsciente. Dice así:

«El mundo físico está aún ahí; es a mi muralla a la que mira, sobre la cual un pez de ocre rojizo se ha depositado; un pez hecho de aire seco, de una coagulación de agua abandonada...

»La montaña está muerta, el aire está eternamente muerto. En esta decisiva ruptura de un mundo todos los ruidos son absorbidos por el hielo y el esfuerzo de mi frente se ha helado. Pero bajo el hielo un ruido estremecedor, atravesado de capullos de seda, envuelve en silencio el vientre desnudo y privado de hielo, y eleva soles vueltos que se miran, lunas negras, fuegos terrenos, trombas de leche...

»La fría agitación de las columnas parte en dos mi espíritu, y yo toco la parte baja de mi alma, que se eleva como un triángulo de fuego.»

Pertenecen al estilo esotéricohermético la gran mayoría de los poemas cosmogónicos de William Blake. He aquí el principio de sus *Bodas del Cielo y del Infierno:*

«Rintrah ruge y agita sus llamas en el aire denso. Nubes famélicas pesan sobre la haz del abismo. Antes, dulcemente y en un sendero peligroso, el hombre justo caminaba a lo largo del valle de la muerte. Las rosas estaban llenas de espinas y las abejas zumbaban sobre la estéril llanura. Ahora, en el sendero peligroso se plantaron árboles, y un río surgió de cada roca, y un manantial de cada sepulcro, y los blancos huesos convirtiéronse en roja arcilla.»

Nietzsche usó también del hermetismo en algunos pasajes de su *Also sprach Zarathustra,* especialmente en su última parte, la más importante líricamente.

En la magia, donde lo esotérico abunda, llegan a citarse párrafos atribuídos al propio Trimegisto, bajo cuya advocación se amparan muchísimos de los dogmas de esas doctrinas «malditas» que a veces se expresan en un idioma inteligible; como, por ejemplo, este aforismo de índole evolucionista:

«Las plantas — ha dicho Hermes, *simbólicamente* — tienen el destino de conducir las partículas más groseras a una condición más perfecta; toman las sales, el aceite, el azufre, se lo asimilan y lo purifican, porque todo su mecanismo consiste en elevar las substancias inferiores a un estado superior.»

A continuación, en el libro de Jonás Sufurino, se aclara el simbolismo de la frase precedente, planteando la cuestión: ¿Puede el hombre retroceder?

Estilísticamente, lo esotéricohermético se relaciona también con lo anagógico, en lo que esta forma lingüística tiene de oculta y de simbólica, pero importa retener que el anagogismo, como modo religioso y trascendente del pensar, procede en su obscuridad forzosamente, por carecer de idioma propio para tratar de lo que entendemos por «mundo superior», mientras que el hermetismo se complace en su propia impenetrabilidad. Parece como si el escritor hermético deseara reproducir en el estilo la angustia que le origina su secreto creer «que no hay verdad» y el dolor de su desesperanza cristalizase en una concepción incomprensible del universo, inspiradora directa de las frases no comprensibles.

Sin embargo, el pensador y el poeta esotéricos no dudan de que exista el espíritu. Precisamente sufren en la medida que son agitados por ese poder cuya misión no pueden aclarar en su interior. Es necesario, por esta causa, distinguirlos claramente de otros escritores que adoptan la forma hermética por puro materialismo. A este tipo pertenecen hombres como Pablo Neruda. Leyendo el primer volumen de su *Residencia en la Tierra,* o sus *Veinte poemas de amor,* se tiene la sensación de hallarse ante una gran pasión espiritual cuyo «contenido inconcreto» se esconde tras el velo de cierto hermetismo. Pero, al leer el segundo volumen de la primera de las obras mencionadas, se advierte de inmediato que aquello es «otra cosa». Neruda no cree en el espíritu. Neruda es un neto materialista y la grandeza de su lirismo infunde fuego y salva poemas tan abstrusos como sus *Tres cantos materiales,* en los que su ideario se define al loar las «venas del apio», la «entrada a la madera», etc.

Raimundo Lulio, en su *Llibre de les Meravelles,* había dado la explicación del hermetismo al sentar: «A conciencia os pongo tales imágenes para que exaltéis vuestro entendimiento a entender, pues *cuanto más obscura es la semejanza, más altamente entiende el entendimiento que aquella imagen entiende*». Aparte de esta razón, que pudiéramos llamar de «mística de la comunicación», ya que lo que Lulio se propone es elevar a los demás a su altura, en lo posible, por medio del trabajo espiritual, hay otras muchas razones que abonan el nacimiento y cultivo del hermetismo y simbolismo en poesía y literatura. Principalmente, la necesidad práctica de ocultar ideas, hechos o doctrinas que no se pueden vulgarizar; la búsqueda de nuevas bellezas; o el anhelo de llevar la poesía a los confines de la música, arte que expresa pero no dice ni menos explica nada.

HETEROFONISMO. — Literalmente significa la simultaneidad de sonidos heterogéneos. En la historia de la música aparece la heterofonía como forma primitiva de armonización, por el añadido de una consonancia a las notas del canto principal.

HETEROTONALISMO. — Nombre dado por algunos tratadistas al atonalismo.

HIBRIDISMO. — El hibridismo es la manifestación artística surgida de la interferencia de factores culturales. Ejemplo del pensamiento producido bajo este ambiente de aportaciones no totalmente evolucionadas, son la religión y la filosofía romanas y alejandrinas. En el arte se puede constatar el hibridismo evidente del período egipcio de Tell-Amarna, injerto sirio; la etapa del arte búdico influenciado por el helenismo; la estatuaria de Palmira; la pintura de Antinoé, de carácter egipciorromano; el estilo románico, en el que la transición de lo latino a lo gótico se produce por medio de las interferencias ambientales bárbaras y orientales. Asimismo, el prerrafaelismo inglés es un estilo híbrido de la influencia estética del idealismo italiano de los pintores anteriores a Rafael Sanzio, y el temperamento celta, ornamentalista y desesperadamente romántico. A la objeción de que no existen estilos puros y de que toda forma de pensamiento o de creación humana es producto de una serie indefinida de aportaciones secretas o evidentes, hemos de contestar sentando el hecho de que el hibridismo se produce tan sólo cuando ese juego de interferencias es, no sólo visible, sino que constituye el carácter esencial del estilo. La doble influencia griega y etrusca que conduce al realismo romano imperial no puede intentar reducir a éste a la condición de lo híbrido, por cuanto sus caracteres particulares prueban que ha habido una calcinación casi total de los factores formativos. Por el contrario, en cada uno de los casos citados anteriormente es fácil observar la yuxtaposición, a veces groseramente expresionista, de elementos diversos y aun contradictorios.

HIERATISMO. — El fenómeno formal, altamente significativo e intencional, del arcaísmo, se fundamenta, como a su propósito consideramos, en una necesidad de expresar la contención como anhelo fundamental de vida, como resultante de una contención engendradora de futuros. El hieratismo, que es la manifestación exterior de esa contención, al traducirse en formas, más que estáticas, de tensiones equilibradas, puede llegar a convertirse en ideal permanente de un pueblo y de una cultura. Tal acontece, por ejemplo, con el arte egipcio, que, a lo largo de mil quinientos años, y cuando, orgánicamente, debía haber superado la etapa arcaica, continúa imponiendo el hieratismo como estilo inmutable e insubstituíble, siendo necesaria la revolución religiosa de Tell-Amarna y el movimiento estético implícito en la misma, acaso el primer expresionismo verdadero del mundo, para romper las barreras tremendas de esa voluntad de inmovilidad

y de permanencia. Posiblemente, la razón existencial de la misma radique en que los egipcios consideraban el arte como otra de las funciones intermediarias para la entrada en el más allá. La estatuaria se creaba paralelamente a la construcción de los grandes hipogeos, y al embalsamamiento, para proteger a lo móvil de la inmovilidad, a lo deleznable de la desaparición. En consecuencia, el hieratismo debía ser sentido como un estado intermedio entre la existencia y la no existencia, o sea, como la forma perfecta de perdurar y de erguirse ante el pavoroso vacío del silencio. De este modo, el arcaísmo egipcio era una contención, una acumulación, pero no de futuros terrestres, sino de futuro celestial.

HILOZOÍSMO. — Creencia mágica en que «todo está animado de vida», inclusive la materia denominada inorgánica por la ciencia.

HISPANISMO. — Modo de lo español. Por nuestra pertenencia a ese paisaje del existir histórico nos es difícil alcanzar la perspectiva para «ver» las entrañas de lo español, aun cuando sintamos «cómo funciona» entre las esencias extranjeras. La unidad de destino hispánica está en su interior fracturada en grandes trozos representativos que contienen diversas expresiones. Acaso el aliento de dominación de la meseta castellana sea el más puro agente constitutivo de lo hispánico; creación de tan heterogéneos componentes que su mensaje ha continuado siendo el de esa sublime impureza racial que, lejos de toda higiene purista, ha gozado asumiendo contenidos de otros paisajes humanos, derramándose por todos los campos de la tierra como superior factor para injertarse en otros troncos y producir vida nueva. En esto, España es semita. Semita por su apasionamiento inmenso, por el fanatismo que pone en sus creencias o descreencias, como por su capacidad para centrifugarse por todos los horizontes, sin tener miedo a las sangres desconocidas ni aspirar, en consecuencia, a establecer sus dominaciones en régimen de castas. En el arte, posiblemente, lo específico español ha sido el llevar adelante el tránsito Grecia-Roma. Lo que en la primera de estas culturas era idealismo y en la segunda clasicismo, en España es realismo; realismo español. Todo realismo logrado en otras regiones del mundo parece histriónico al lado de las representaciones realistas españolas. De Picasso se ha dicho que era un «pintor italiano». Creemos absolutamente falsa esa aseveración; basta comparar, no el temario, ni la organización exterior del estilo picassianos, sino el trazo, la línea cruel y sugestiva de este autor, con la de cualquier pintor de Italia, para ver que la mano y el pulso del dibujante autor del *Rapto de Europa* son una mano y un pulso españoles, guiados por la misma fiebre

taladradora que ha empujado a Ribera o a Goya hacia sus mundos en los que todavía permanecen solos, con soledad española.

También se da el nombre concreto de hispanismo a la tendencia cultural y literaria o artística de considerar independiente, aislada y con sentimiento de superioridad la tradición española, rechazando lo que viene del exterior, en especial de las distintas naciones europeas. En este sentido, el término es paralelo al de los «eslavófilos» rusos, contrarios a los occidentalistas. De otro lado, hispanismo no quiere decir alabanza ciega de las virtudes —reales o supuestas— nacionales. Hispanismo puede ser crítica dura, terrible y necesaria, como la de la pintura de Gutiérrez Solana, o de la literatura de la «generación del 98», en especial de Unamuno, Antonio Machado, Eugenio Noel. A nuestro juicio, el hispanismo aislacionista, tanto en lo político como en lo cultural, es algo peor que un error, es un fariseísmo. Pues una simple mirada a la Historia prueba que la simbiosis espiritual, artística y literaria es una necesidad de todo tiempo y lugar. Esta afirmación no implica tampoco una sumisión a lo exterior, pero sí una posición de independencia, interés, intercambio y fraternidad en lo que ésta tenga de realizable en nuestra escindida Europa.

HISTORICISMO. — El historicismo es la escuela filosófica que tiende a ver todos los valores del pensamiento y de la cultura como rigurosamente dependientes de lo histórico; esto es, de lo transitorio. Por consiguiente, el historicismo no cree en el hombre abstracto y sí, solamente, en el que se realiza distintamente por cada personalidad, en cada país, en cada momento del devenir temporal. El temporalismo historicista tiene la ventaja de operar experimentalmente, por lo que sus resultados pueden aparecer como más correctos que los producidos por los «sistemas» intemporalistas, que conciben al hombre en su proyección ideal, «de una vez para siempre», podría decirse. Pero, en contra, el historicismo se disuelve en lo analítico y tan sólo a las formas filosóficas que especulan en las regiones abstractas les es dado alcanzar las síntesis valederas.

Sin embargo, el historicismo presta un señalado servicio «crítico», revisando lo que las abstracciones han establecido, revalorizando muchas de sus conclusiones y poniendo a otras en la disyuntiva de ratificarse o de ser suprimidas. Por eso, es en la crítica en la que el historicismo aparece con toda su capacidad para lo objetivo y lo verdadero. Worringer, en su introducción a la esencia del gótico, se refiere al esfuerzo que la crítica debe verificar para alcanzar el «paisaje vital» de cada época en la que una obra o un estilo han sido producidos; es evidente que esta orientación es inspirada por un sentimiento historicista del acaecer cultural.

HISTORICISMO ARTÍSTICO. — Consideramos historicista el estilo y la tendencia, contemporáneos, de introducir en una obra de arte o de literatura elementos de otras, con el claro propósito de discurrir «sobre ellas», de reelaborarlas y de ofrecer los resultados de esa acción como original, haciendo recaer el interés en el dualismo, en la superposición de conceptos y de planos creacionales. Esta tendencia pertenece específicamente a nuestro tiempo y posiblemente ha llegado a darse por la honda formación crítica de los artistas, por su práctica en las reelaboraciones secundarias de elementos populares, y, sobre todo, porque nuestra época parece haber llegado a una plataforma cultural sobre la cual se domina todo el pasado; de exacto modo como en el día sábado se repasa la lección de la semana.

Thomas S. Eliot, en su *Landa yerma,* actúa constantemente sobre poemas y versos de otros autores, desde los Vedas hasta el simbolismo; así resulta que su poesía no es ya sólo sujeto pasivo de la crítica y de la historia, sino que es criticista e historicista *per se.* De igual forma proceden frecuentemente Picasso y Strawinsky; se complacen en «rehacer» modelos, con sus inseparables mundos circunstantes desaparecidos, de lo que resulta una suerte de «politonía espiritual» o de «simultaneísmo estético» que va desde la ironía al drama. Recientemente Dalí se ha empeñado también en el «retorno a Rafael», naturalmente, sin prescindir de su propia personalidad.

Son precisamente los superdotados en valores de individuación quienes sienten esos anhelos de confusión con mundos culturales del pasado; cuando Cézanne decía que se proponía «rehacer Poussin», no significaba literalmente lo que ahora entenderíamos por ello; tan sólo indicaba la seriedad profunda con que comprendía los problemas de la composición en relación al orden pictórico. Cuando Strawinsky alude o cita a Rossini se trata de una acción directa sobre otra música que es sacada a escena con intenciones netamente expresivas y aun didácticas.

A veces, un especial sentimiento de soledad invade al creador; entonces, sentirse ligado a una tradición no le basta, como tampoco le satisface por completo tener antecedentes y discípulos; sabiendo que su verdadera vida está en su obra, quiere reunirse en ella con espíritus a los que se siente ligado por un parentesco o por las secretas líneas de la intención estilística.

En el período romántico, el procedimiento para tales acercamientos era la «reminiscencia» cultivada sabiamente por muchos autores; en el presente se ha acudido al expediente directo de la cita apasionada, de la intromisión de esencias creacionales. Es muy probable que esta dirección estética dé, en el futuro, amplias posibilidades de renovación y enriquecimiento. Rubens copiaba con delectación a Tiziano; Picasso se une estrechamente a los

diversos motivos de sus creaciones: ora Ingres, ora la escultura negra, etc. Alban Berg «cita» el *Tristan* en su *Suite Lírica.*

HISTRIONISMO.— El histrionismo es la caricaturización de lo teatral. Interpretando lo teatral como representación organizada; esto es, como ritual en el que la finalidad es humana, por contraposición al rito de sacrificio, cuyo fin es religioso, encontramos que lo histriónico es la degeneración de lo ritual; el atentado máximo contra la trascendencia de la obra de arte.

HOMOFONISMO. — Homofonismo, o más propiamente homofonía, es la música ejecutada al unísono o a la octava por dos o más instrumentos. En los corales hebreos, en la música griega y en las liturgias cristianas primitivas, la música fué siempre homofónica. También en el canto popular suele usarse la homofonía. Otra significación del concepto homófono es, en armonía moderna, la resultante de sonoridades enarmónicas; esto es, que suenan igual a pesar de llevar nombres y de representar notas diferentes, cuyas alteraciones están compensadas. Por ejemplo, dos acordes homófonos son: do sostenido, sol sostenido, si sostenido, y re bemol, la bemol y do natural.

HUMANISMO. — Bajo el concepto de humanismo se han expresado diferentes tendencias de la filosofía, de la filología, de las ciencias sociales, de la literatura, etc., coincidentes todas ellas en el deseo de devolver al hombre su centralización mundial y de hacerle recapacitar sobre la responsabilidad derivada de su situación.

Por oposición a la escolástica gótica, se llamaron humanistas a los hombres que, durante los siglos XIII al XV se esforzaron por restaurar los productos espirituales del mundo antiguo, distinguido por el antropocentrismo idealista y clásico, cuya esencia se había volatilizado durante el musicalismo disgregador aportado por el alma nórdica al caer sobre las regiones latinas. Ese esfuerzo se verificó por la doble vía de la literatura artística y de la filología, leyendo y traduciendo a los autores grecorromanos, y depurando sus textos de las interpolaciones y adaptaciones que habían sufrido durante la Alta Edad Media.

Se ha llamado también humanismo al culto de la humanidad, como una de las derivaciones del estudio del idealismo antiguo. Sin embargo, el humanismo que podríamos llamar clásico, con Petrarca y Dante, en Italia, como líricos del movimiento, siempre ante sus modelos Virgilio, Cicerón, etc., Lorenzo Valla, creador del criticismo moderno, y Erasmo y Melanchton, en Alemania, intenta una síntesis de los contenidos grecorromano y cristiano, cuya tendencia se expresa claramente en los humanistas españoles Antonio de Nebrija y Luis Vives.

En el presente, Sartre y Maritain han vuelto a poner la cuestión del humanismo en actualidad; intentando la revisión del mismo, cada uno de ellos desde su campo respectivo. En su opúsculo *El existencialismo es un humanismo*, Jean-Paul Sartre, esgrimiendo las ideas sobre la libertad que debe a Kierkegaard, hace derivar sobre esa capacidad radical del hombre para elegir, que el existencialismo reconoce y virtualiza ante todo, la posibilidad del humanismo nuevo. Por su parte, Jacques Maritain, en su obra *Humanismo integral*, postula por un humanismo heroico; esto es, de acción, diciendo que «el humanismo tiende esencialmente a hacer al hombre más verdaderamente humano y a manifestar su grandeza original haciéndole participar en todo cuanto pueda enriquecerlo, en la naturaleza y en la historia (concentrando al mundo en el hombre — como decía Scheler — y dilatando al hombre en el mundo). Añade que ese humanismo puramente espiritual no basta y que el humanismo integral debe conseguir una sana filosofía social para que «la humilde verdad de la amistad fraterna ha de pasar, a costa de un esfuerzo constantemente difícil y de la pobreza, al orden de lo social y de las estructuras de la vida común».

La voz triste de Heidegger viene a sumarse a estas disquisiciones presentes y en su *Carta sobre el humanismo* se pregunta si es conveniente «todavía» invocar esos grandes nombres con mayúscula que de nada han servido a la humanidad. Y añade: «Humanismo significa ahora, en el caso de decidirnos a retener la palabra: la esencia del hombre es esencial para la verdad del ser, pero de modo que, en consecuencia, no sea lo de mayor monta precisamente el hombre sólo en cuanto tal».

En el fondo de este pesimismo acaso existe la sospecha de que la verdadera voluntad del humanismo, esto es, la de realizar la unidad humana, es de realización, aun vivencial, imposible. Detrás de la fusión cultural que el humanismo clásico se proponía realizar con las esencias de las concepciones grecorromana y cristiana, hay el deseo de integrar al hombre en su calidad de tal, olvidando para ello sus componentes y deshaciendo el dualismo cuerpo y espíritu en una condición unitaria.

¿Existe esa unidad en el hombre, en cada hombre? En todo caso, el humanismo sería el esfuerzo por realizarla. Puede ser que pensando en parecidos problemas llegó Confucio a su definición: «El hombre superior es el que sabe que «ello es imposible», pero, a pesar de todo, sigue intentándolo».

HUMORISMO. — Dentro de la irracionalidad de la base de la que arrancan todas las actitudes humanas, el humorismo corresponde al optimismo temperamental. En el plano de las creaciones literarias y artísticas, el humorismo es el estilo de la confusión

entre lo verdadero y lo falso, entre los datos de la consciencia y las aspiraciones físicas; esto es, entre la vida y la existencia. Su intención es la de enmascarar la angustia, intentando la demostración de la intrascendencia de todas las cosas humanas que, desvinculadas de lo pasional, quedan convertidas en un puro juego cuyas condiciones glosa Pirandello, en su obra *El Humorismo*, diciendo: «que éste consiste en el sentimiento de lo contrario (a lo que sucede) suscitado por la especial actividad de la reflexión que no se oculta, que no se convierte —según ordinariamente ocurre en el arte— en una forma de sentimiento, sino en su opuesto, aun siguiendo paso a paso a este sentimiento como la sombra sigue al cuerpo. El humorismo queda así concebido como un dualismo integrador de lo auténtico y lo inauténtico, de la idea y de la anécdota, pero cuya función se realiza en el modo diametralmente opuesto al dramático, pues el dramatismo estiliza idealizando, mientras que el humorismo estiliza caricaturizando».

Gómez de la Serna ha escrito (*) que «la actitud más cierta ante la efimeridad de la vida es el humor» y que éste «ha acabado con el miedo», con cuya última aseveración delata una de las más importantes razones de ser del humorismo: el miedo. Cuando el hombre pierde el gran poder sustentador de su juventud, que es el idealismo, entra en duda sobre el valor de la actitud fanática trascendental, purista, unitaria; entonces percibe el ser y no ser de las cosas como algo inquietante y, o se lanza decididamente por los caminos de la autenticidad, viviendo cara a cara con su destino, o se sume en las diversiones, una de las cuales es el humor; su propio humor y el humorismo de los demás, sobre todo el de los especialistas. Esa reflexión miedosa sobre la deleznabilidad de lo humano alcanza en la ironía su forma superior de inteligencia, aun cuando no de ética para la acción. La percepción grotesca de muchos fenómenos que antes, en la época idealista, habían parecido maravillosos, se fundamenta en la específica frialdad que acompaña al ocaso de lo juvenil; desde ese momento, el sentimiento mecanicista de las cosas las convierte en un juego como de marionetas y la inutilidad de todo tampoco se transforma en concepción heroica. A pesar de las invocaciones de Nietzsche por un humor trascendental que pida, con la alegría, la Eternidad, el humorismo no deja de ser una solución mediana para espíritus medianos. Lo que espiritualmente se entiende por pureza y por rigor es absolutamente incompatible con lo humorista. Sin embargo, en obras en las cuales lo humorístico se subordine a un amplio plan ecléctico, como, por ejemplo, en Shakespeare, en Cervantes, o en Joyce, cabe la noble aplicación

(*) *Ismos.*

de su tendencia. De esa subordinación hay el más perfecto espécimen con el Quijote: en el cual el drama se produce precisamente en aquellos momentos en los que lo grotesco se sobrepone a lo idealista, conculcando el orden que debe regir en lo humano.

I

IDEALISMO. — Llámase idealismo a la tendencia filosófica que consiste en la inmersión de la realidad en el espíritu y que, en consecuencia, más que interesarse por el problema de las cosas, se preocupa de cómo es posible su conocimiento y su integración en el vivir. En general, el concepto de idealismo puede aplicarse de distintos modos, conviniendo a diferentes aspectos humanos; puede hablarse de un idealismo teórico, metafísico, crítico, moral, plástico, etc.

El idealismo teórico o filosófico, según Ferrater Mora, empieza verdaderamente en la Edad Moderna, con Descartes. Dice que no pueden considerarse idealistas las doctrinas platónicas por cuanto en el sistema de Platón las ideas quedan convertidas en realidades, en la única realidad auténtica, mientras que el idealismo moderno consiste en «la adopción de una extrema cautela frente a las cosas y el abandono de la confianza en que vivía sumido el hombre antiguo y medieval, que se traducía en la suposición de que la visión de las cosas nos proporciona la verdad de ellas; en que esta verdad no es más que la adecuación entre lo real y lo mental».

A propósito de este idealismo «ingenuo» del hombre antiguo, que se reproduce en el renacentista, citaremos la observación de d'Ors sobre Miguel Ángel, en su *Cézanne*, por la cual constata que el creador del *Moisés* «veía» la verdad en las formas, como lo demuestra el trazado de la cúpula de San Pedro, en el que la línea límite, trazada intuitivamente, visualmente, es la perfecta para la tectónica. De ello se desprende que ese idealismo interior puede proceder con su «extrema cautela» por la falta de unas condiciones físicas, geniales, que son las que dan lugar al idealismo plástico o exterior.

Relaciona Ferrater diferentes modos de idealismo, distinguiendo entre el inmaterialista de Berkeley, el idealismo crítico y trascendental de Kant, el subjetivo de Fichte, «actividad infinita que aspira a absorber el mundo, como la acción que somete, domina y vence a la realidad», el absoluto de Hegel, etc.

Este rechazo de lo platónico se debe, en su origen, a la diferencia que existe entre idealismo de las ideas e idealismo de los ideales; éste no sólo pertenece al mundo de la ética, sino también al de los idearios y su concreción en formas significativas. Fué precisamente por el camino de la contemplación de la belleza como entró Platón en su conocimiento creador de las ideas-ideales.

En cierto modo, corresponde a la imprecisión del término «idea» o, mejor dicho, a su dualismo expresivo, el confusionismo que escinde entre sí a esas formas idealistas. Fichte y Platón, corresponden, culturalmente, a las dos concepciones de lo que entendemos por idea. Éstas son: «la forma de lo visto»; esto es, la contextura exterior de las cosas, y «el acto de esa visión» que entra en ellas, o sea el movimiento que relaciona el espíritu con el objeto. De uno u otro sentido derivan las proyecciones ideales correspondientes a cada cual; del primero procede la organización plástica del mundo, del segundo se origina la concepción abstracta, dinámica y musical del mismo.

Paracelso dijo que en todas las cosas la semilla no puede estar sin su envoltura, ni la envoltura sin semilla, lo que significa que las categorías, los objetos existenciales, las vidas, son siempre entes compuestos de interioridad y exterioridad. La confianza del hombre antiguo a que aludía Ferrater se basaba en que para él la envoltura era la realidad indudable, más aún, era la que «determinaba la esencia de la interioridad», mientras que para el idealista alemán, como espíritu nórdico, en suma, lo esencial es el núcleo y lo accidental la envoltura; esto es, la forma, lo plástico. Puede, por consiguiente, hablarse de un idealismo abstracto y de un idealismo formal, derivados de las dos maneras consideradas, correspondientes a los dos conceptos de la idea analizados en el párrafo anterior.

Estructurando ahora el idealismo en el organismo temporal, histórico, veremos que corresponde a una etapa de la evolución de la cultura, aquella en la que lo demoníaco, por la vía del mito, se resume y sintetiza en grandes creaciones «ideales», teñidas de fuertes sentimientos de superación y en las cuales la realidad es transfigurada por la visión adolescente, hasta llegar, como Platón quería, a las fronteras del imposible, dulcificando, acariciando las formas, hasta henchirlas de máxima virtualidad viviente, para fallar en su favor el pleito entre espíritu y corporeidad, entre envoltura y semilla.

Hay un cuadro de René Magritte, titulado *La lección de las cosas,* que explica de un modo perfecto ese encaje constructivo de las esencias y de las formaciones exteriores donde las mismas también residen. En esa obra se ve una estatua constituída por diversas partes de tamaños diferentes, cuyas secciones salen unas

de otras hasta rematar en una joven con un pájaro en la mano; todo este aparato no está circundado por una escenografía muy griega de un mar que resplandece bajo un sol cenital, encubierto, aunque no velado, por grandes nubes blancas entre las cuales emergen formas cúbicas, blancas, como de mármol. Ese ir desvelando las calidades del ser por las virtudes de su apariencia es, en realidad, la entraña de lo helénico y de su idealismo plástico.

El «escenario meridional», *conditio sine qua non* del helenismo, estaba situado entre los continentes asiático-africano y europeo, correspondientes a las culturas religiosa y filosófica, respectivamente. Aquella zona fué el umbral en el que los dos mundos se encontraron para infundir en la materia el resplandor de la idea. Por ello, decir «idealismo materialista» no encierra ningún equívoco. Desde el momento en que el ideal se refiere a la perfección de la forma puede ya corresponder a los dominios materiales.

Así, en las costas mediterráneas se produjo la inefable creación que debía dar lugar a la estética que, después de ser desposeída de un valor absoluto que no puede alcanzar, podrá ser reintegrada a la primacía del arte de belleza, en contraposición al expresivo. Posteriormente, en Italia, el idealismo griego, sembrado por las colonias que dieron en el siglo v a. J. C. las más hermosas monedas del mundo, con las tetra y decadracmas de Siracusa, fué taladrado el aluvión gótico para ir, hacia el siglo XIII, preparando el advenimiento del Renacimiento. La escuela florentina y la de Umbría, los nombres de Perugino (1446-1524), Botticelli (1444-1510), Bellini (1428-1516), abren los horizontes renacentistas que, con Miguel Ángel y Rafael, llegarán a su apogeo, resumiendo las esencias del idealismo helénico y del clasicismo romano.

En resumen, aplicado a la crítica de significados, el concepto de lo idealista, si bien se escinde en las dos expresiones de idealismo plástico e idealismo abstracto, es a la primera de estas maneras como conviene perfectamente para la inteligibilidad precisa, concreta, de su valor en arte. Al idealismo nórdico, que produce el gótico, se infiltra en el barroco, y tiende de continuo hacia la música, conviene mejor el calificativo de espiritualismo. El idealismo germánico que en filosofía halla su apoteosis en el subjetivismo de Fichte y en la dialéctica de Hegel no tiene un sentido estético paralelo. Por el contrario, pese a que, en estricta filosofía, las ideas de Platón son, efectivamente, la sublimación del realismo, en el terreno de los idearios se corresponden perfectamente con la conducta estilística del arte griego. Este idealismo de los ideales y de los ideales plásticos, concretamente, parece ser el modo más neto y representativo de los idealismos posibles en el mundo de los significados.

IDEALISMO CRÍTICO. — El idealismo crítico es una de las corrientes fundamentales de la filosofía italiana contemporánea. Su principal creador ha sido P. Martinetti (1872-1943), para quien la realidad no es «sino la consciencia misma que, considerada en su multiplicidad y en la independencia de los elementos conscientes que la constituyen, es el mundo, el objeto; considerada en la unidad de la síntesis total, es el yo, el sujeto».

La misión de la filosofía debe ser contribuir a desvelar los valores del conocimiento en general, en lo cual se relaciona con el kantismo.

IDEALISMO MÁGICO. — Nombre dado a la tendencia espiritual del poeta alemán D. Federico Leopoldo de Hardenberg (1772-1801), más conocido por el seudónimo de Novalis, del primer romanticismo, expuesta principalmente en sus *Fragmentos* o aforismos, en los que corre la profunda vena germánica y fáustica. Hay en el idealismo mágico de Novalis una estética simbolista más efectiva que la de las «correspondencias» de Baudelaire, fundada como ella en las concomitancias y ecos que unas cosas despiertan en otras, como resonadores de la gran armonía del cosmos. En *Los Discípulos de Sais* (1799), Novalis dió forma canónica a su Weltanschauung, llevándola luego al terreno de la novela con su *Enrique de Ofterdingen.* Novalis, como también Hölderlin, el triste enamorado de Susette Gontard-Diotima, Achim von Arnim, y otros protorrománticos alemanes han sido extremadamente revalorados por los surrealistas y simbolistas del presente siglo. Un arte refinadísimo, que en lo formal tiene cierto parentesco con Aubrey Beardsley, pero que en la intención simbólica y hermética se emparentan mejor con la lírica del idealismo mágico, fué iniciado por Luis Marsans en dibujos y raros óleos, entre los que destaca su *Primera mano.*

IDEOPLASTICISMO. — Denominación dada por algunos tratadistas al simbolismo.

IDEORREALISMO. — Se denomina así a la fusión estilística de las esencias idealistas y realistas, en especial, dentro de sistemas cuyo dualismo no tiende a la mutua asimilación de los dos factores opuestos, sino que, contrariamente, los usa por su valor de contraste, en disidencias ora dramáticas, ora humorísticas. Se ha señalado a este respecto, como ejemplar, la literatura española de los siglos XVI y XVII, en la cual los elementos medievales y renacentistas, frecuentemente desencajados, otorgan las funciones aludidas. Las máximas creaciones de este hibridismo que aspira a expresar la totalidad de lo humano se dan en el *Quijote* y en *La Celestina.*

GOTICISMO. *Juego de naipes.*
Tapiz alemán, siglo XVI.

HISPANISMO. José Gutiérrez Solana, *Autorretrato.*

ILUMINISMO. — Nombre dado a la «época de las luces», período histórico comprendido en los límites aproximados del siglo XVIII. (V. ENCICLOPEDISMO.)

IMAGINARISMO. — El imaginarismo es la tendencia a vivir imaginativamente; esto es, a otorgar predilección emotiva a los tiempos situados fuera del presente, y valor a las situaciones que no pueden ser percibidas. Vimos, al referirnos al antirrealismo, cómo el odio hacia la realidad se traduce en ese vivir imaginativo, condenado por Janet y por Sartre. Este último, en su obra *Lo Imaginario* (*), además de realizar un detenido estudio fenómenológico del problema, llega a declarar que el objeto del arte no es otro que el de mantener la existencia de las imágenes *como irrealidades.* Denomina irreal a toda creación imaginativa sin tener en cuenta que lo que verdaderamente importa no es la presencia física de algo, sino el hecho de estar en presencia de ello, que muy bien puede no estar para la percepción. Esto que, en realidad, es la vivencia, lo olvida el autor de *La Náusea,* como asimismo que el asimilar mutuamente los conceptos de irrealidad y de imagen conduce a un *impasse.* Efectivamente, la imaginación puede actuar sobre una materia realista, o sobre una irrealista. Esto es fácil de comprobar comparando un cuadro de Vermeer con otro de Max Ernst o de Tanguy.

Este proceso de avance y de conquista de lo intrínsecamente imaginario, que es un modo de superación de los límites de la realidad, es constatado por Edgar Allan Poe, cuando dice: «La imaginación pura, escoge, sea en lo bello o en lo horrible, los solos elementos que, no habiendo nunca estado asociados aún, convienen lo más ventajosamente a sus combinaciones. La composición así obtenida reviste siempre un carácter de belleza o de sublimidad proporcional a las cualidades respectivas de las partes puestas en presencia, las cuales deben ser consideradas, en sí mismas, como divisibles; es decir, como el resultado de combinaciones anteriormente realizadas. Pues, por una singular analogía entre los fenómenos químicos naturales y los de la química de la inteligencia, sucede frecuentemente que la reunión de dos elementos origina un producto nuevo que no recuerda para nada las cualidades de tal o cual componente, ni a ninguno de ellos».

Prescindiendo de esta condición esencial de lo imaginativo, que da lugar a las más diversas creaciones y que, correspondientemente, se expresa en lo idiomático por lo que Rimbaud llamaba, con palabras singularmente semejantes a las de Poe, «alquimia del verbo», hay el hecho de que el arte no puede simplemente consistir en una imagen por cuanto las funciones son diferentes.

(*) *Lo Imaginario.* Ed. Iberoamericana. Buenos Aires.

Lo significativo y lo intencional confluyen en la esencia que se llama destino. Y el destino de las imágenes puras (ensueños) es contrario al de las imágenes plásticas o poéticas. Pues el primero de ellos implica una *función irrealizante,* mientras que el segundo integra una misión, no sólo reentrante en lo real, sino trascendente, por cuanto selecciona automáticamente los valores de la realidad, los sume en la carga afectiva del creador y los perenniza por medio de la representación. De este modo, el arte se origina de la interferencia de lo real y de lo imaginario, tomando de cada uno de estos mundos los valores más altos. El «cómo» puede realizarse este proceso, se refiere ya al misterio de las encarnaciones, al de la interfusión de las dos substancias: espíritu y materia. Queda entonces la sola pregunta de que hasta qué punto pueden «una tela y colores dispuestos según cierto orden» (definición de Denis), *soportar* la significación transitiva que hemos señalado.

Si trasladamos el problema al dominio de la imaginación pura, o sea, no realizada, nos hallamos con que Sartre desprecia a lo imaginario a causa de que «solamente la pobreza esencial de los objetos en imagen puede satisfacer dócilmente a los sentimientos del soñador», por cuanto «el objeto de la percepción desborda constantemente a la consciencia», mientras que «el objeto de la imagen no es nada más que la consciencia que se tiene». ¿Es que, acaso, cuando hay percepción, es ésta lo verdadero, o su consciencia? Evidentemente, lo último. Por consiguiente, en la predilección a lo imaginario no hay sino un cambio de objetos para el sujeto, no una alteración total de su modo de vivir, real o irreal. Aparte de ello, pueden sentirse emociones imaginarias ante un hecho real, e inversamente. Si bien es cierto que las imágenes ostentan cierto esquematismo, determinada sistematización en su modo de presentarse que contrasta con la riqueza de la vida, no es menos verdadero que esa «pobreza esencial» resultante se compensa por la potencia de la posesión, que ante la realidad siempre es relativa. Es ahí donde se halla el secreto de la antítesis de lo real (físico) y lo imaginario. La sed de absoluto que arde en el interior del hombre no puede calmarse con los contactos de la realidad, siempre epidérmicos; por eso busca la entrada en los mundos de la imaginación, en los cuales, como el propio Sartre dice: «La imagen no es *nada más* que la consciencia que se tiene». En ello se realiza *nada menos* que el milagro de la asimilación vivencial del objeto anhelado. La máxima intensificación de este proceso de substitución de mundo-ambiente se produce en lo que denominamos visionarismo.

IMAGISMO. — Tendencia a transferir a la imagen el valor lírico significativo. Por imagen se entiende la nueva realidad creada idiomáticamente como resultado del anhelo de interiorizar el mun-

do, de invivirlo, recreando sus cualidades deseables en el reflejo concentrado de esa forma que adquiere valor de símbolo. El teórico ruso Kirpotin coincide en este punto atribuyendo a la imagen la capacidad de «servir para la entrada en lo irreal, en lo místico, en lo ideal» (*). Como se especifica en el simbolismo, la imagen adquiere su máximo poder a costa de lo idiomático circunstante; es la semilla, la célula, dotada de diferenciación, de fuerza suficiente para contener, en su síntesis, todo el impulso dinámico de la necesidad artística.

Cuando Heidegger dice que «el habla es la casa del ser», sienta implícitamente la capacidad trascendente del arte, en cuanto expresión emotiva, en cuanto lenguaje. La lírica imagista deviene residencia del ser por la doble vía de su existencia como arte y como habla, integrando en sí la potencialidad expresiva de lo estilístico y la claridad concreta de lo idiomático. En la lírica, sin salir de su propia expresividad, la imagen puede tender hacia lo musical, o acercarse a los territorios plásticos, mediante la alusión, la mención y el simbolismo.

El imagismo inicia el ciclo de su proceder tendiendo a la generalización, por medio de la transformación sistematizada de las anécdotas literales en expresiones indirectas, cerradas, susceptibles de vivir y de fulgurar por su propia esencia independiente. El imagismo es el proceso de devoración, por la imagen, de todo otro procedimiento idiomático. En los estados teñidos de fuerte instintividad es la forma forzosa que adopta la impaciencia para superar la presencia del tiempo que, en lo descriptivo, gravita avasalladoramente. Tan innata como es en el hombre la capacidad de hablar, lo es la de hablar simbólicamente. Los primitivos, los niños, los líricos, precisan imperiosamente de ese modo que interioriza el mundo y lo combina, mediante la «alquimia del verbo», con las condiciones personales de cada creador.

Analizando los modos de las imágenes, vemos que éstas pueden obedecer a diferentes orígenes y a distintas finalidades, procediendo de la visión directa de las cosas, de la descomposición y libre asociación de las cualidades de las mismas, o bien de la pura fonética que acerca el lirismo al canto.

A través de varios fragmentos del *Cantar de los Cantares* podemos constatar el avance de la hegemonía de la imagen; esto es, de su poder de identificación, de absorción entre los elementos de la realidad que sirven a su existir. «Hermosa eres, oh, amiga mía, suave y encantadora como Jerusalén, terrible como un ejército en orden de batalla». «Su seno es de marfil, guarnecido de zafiros». «Su cabeza es oro finísimo». En la primera frase lírica solamente hay simple comparación, mientras que en la última el

(*) *El Realismo Socialista.*

lirismo identifica ya total y místicamente lo que, mediante el posesivo de la segunda, se insinuaba; la analogía de entidades diferentes, pero cuyas comunes cualidades las hacen coincidir en el éxtasis imaginístico. En otras metáforas, aun en Homero, la imposición de un adjetivo de sublimación, literalmente inadecuado, como «blanco mar», crea un irrealismo de superior belleza; en esto consiste precisamente no ya la licitud, sino la necesidad de su uso, en que la forma-imagen «mejora» a la forma-realidad, de exacto modo como la psicología de la *Gestalt* descubre que determinadas construcciones lineales se exhiben automáticamente como profundas por aparecer ante la visión como «mejores» que las planas.

Esa tendencia imagista se da inevitablemente en los modos líricos más ardientes y avanzados, apoderándose del conjunto idiomático e imponiéndole su autoridad. Así se llega a un mundo en el que los encadenamientos de asociaciones de ideas lo son todo, al «álgebra superior de la metáfora», según definición de Ortega. Se producen imágenes dirigidas por la musicalidad como: «Pura heredera del día destruído», en la que la dulce homofonía de las letras d y e genera un clima poético tal y exactamente a como pueda hacerlo un adjetivo de color; aquellos «malvas y verdes» o «rosas y oros» de Juan Ramón Jiménez. Otras se hallan inmersas en el sentimiento creador, en la nostalgia, como, por ejemplo, en el poema de Cernuda: «Quizá mis lentos ojos no verán más el Sur... con cuerpos a la sombra de ramas como flores». Las imágenes explican también lo mitológico, como en estos versos de la cosmogonía sumeria: «En un pájaro se convirtió él; en el pájaro del poderoso viento de la tempestad, en un pájaro se convirtió él». Y lo mágico, cuya materia abunda en los poemas infantiles, en los creacionistas, en los del grupo dadá, etc. Huidobro ha escrito: «Un pájaro anidado en el arco iris». «Allí en donde el vacío pasa su arco de violín sobre el horizonte y el hombre se transforma en pájaro y el ángel en piedra preciosa.» El cultivo predominante de la imagen se da asimismo, hasta la exageración, en la lírica árabe y arábigoandaluza, en los cantos de los negros africanos, en los de los indios y, en general, en todos aquellos procesos de creación en los que el espíritu-instinto prevalece sobre lo elaborado.

Contrariamente a lo que se ha supuesto, el lenguaje imagista es el primordial, mientras que el desprovisto de confabulaciones y de riquezas sensoriales es el depurado; esto puede hacer rechazar el primero a quienes creen en el progreso occidental como un valor absoluto, sin tener presente que toda evolución es una pérdida de ciertas cualidades por la adquisición de otras. Así, la denominación de *Renacimiento bárbaro,* aplicada al arte del siglo xx, es acertada, en cuanto la mayoría de creadores verda-

deros de esta época ha percibido la cuantía de las «pérdidas» experimentadas y ha necesitado sumirse y resumirse de nuevo en las fecundas selvas primitivistas.

En la poesía universal de todos los tiempos está presente la imagen, pero en estado de servidumbre. En la neoclásica se halla subordinada por entero a la estructura formal y a la temática y durante el romanticismo sirve a la expresión, más que sentimental, sentimentalista. Fueron el futurismo y el creacionismo quienes despertaron la fiebre por la imagen que, en determinados poetas del siglo XIX, como Rimbaud, Lautréamont, etc., ya se había dado, con pleno carácter precursor. Posiblemente es la lírica salvaje y desbordante de Tristán Tzara el más hondo y consecuente esfuerzo por alcanzar esa re-creación mundial imagística, sólo que, el desorden de sus menciones psíquicas, conduce a un caos y no a un nuevo cosmos. En este sentido, y significando un avance hacia la coherencia de las imágenes automáticas, es sumamente importante la poesía de André Bretón, cuya *Unión Libre* es acaso la obra maestra del género.

El surrealismo proponía que la imagen asumiera los máximos poderes de lo arbitrario. Fiel a este programa, Eluard escribió cosas como: «La tierra es azul como una naranja», con complacencia en un doble equívoco. Llegó también a la misteriosa confabulación que se produce en poemas como su *No participar,* en el que dice: «Entre los árboles y las barreras, entre los muros y las quijadas, entre ese gran pájaro tembloroso y la colina que le oprime, el espacio tiene la forma de mis miradas», alcanzando la «inefabilidad surrealista» en la imagen, como creación y vivencia.

Tzara, en su obra teórica *Le Point,* insiste sobre la necesidad de esa experimentación que se delata por la agresividad irruptora de la imagen.

Para facilitar esa hegemonía imagista, la estructura del poema debe ser lo más sencilla posible, en cuanto a métrica, estrófica y aun sintaxis. La letanía, la enumeración, las gradaciones, son las formas más útiles al imagismo. Por la sumisión de estos sistemas, en el fondo visionarios, al canon métrico y a extensiones más que medianas, se llega a un nuevo tipo de creación lírica que intenta reunir las esencias irracionales de la imagen automática con la norma hipnótica de la regularidad rítmicométrica. Pero, llegado a este extremo, el imagismo cierra el cielo de su evolución y vuelve a aspirar a lo temático, siquiera ideológico, que unifique las menciones y resuelva el problema de dar un significado total, unitario, al poema. Ésta es la tarea que incumbe al neosurrealismo; la de utilizar las fuerzas libres que ha descubierto su antecesor, volviendo a integrarlas en un concierto de función ideal.

IMAGISMO POÉTICO — Tendencia lírica de los poetas americanos Ezra Pound, Amy Lowell, Hilda Doolittle (1915), en cuya trayectoria cabe situar a T. S. Eliot, la cual estableció como base programática los puntos siguientes: 1) léxico de conversación corriente, buscando la palabra más adecuada y exacta; 2) creación de nuevos ritmos, sin caer en el verso libre; 3) libertad temática; 4) establecimiento *a priori* de la ecuación: poesía= imagen, huyendo de las generalidades vagas; 5) poesía dura y clara, nada incierto o difuso; 6) la concentración del material verbal es la esencia de la poesía. Por su parte, Ezra Pound, el gran autor de *Cantos*, fascista norteamericano, que ha vivido en prisión y, como Artaud, en manicomio, expuso su doctrina de las jerarquías en creación literaria, no a partir del tema, de la armonía general de resultado, ni menos del éxito, sino en razón a la originalidad fecunda. Así discriminó la existencia en la historia literaria de los siguientes tipos de autores: a) *inventores* (los que han aportado nuevos procedimientos expresivos a la humanidad, o han modificado profundamente los existentes); b) *maestros* (los que perfeccionan o coordinan los procedimientos); c) *reflejadores* (epígonos); y e) *literatos* (quienes emplean ahistóricamente el instrumento de creación, sin tener idea de los problemas de procedimiento, del encadenamiento de hallazgos y recursos expresivos, y que fían en el «sentido común», en la «suerte», en «lo que pide el público» o tópicos por el estilo. La mayor parte de éxitos oficiales, de premios adulados por la fama, corresponden a este último grupo, que está en contacto directo ya con la artesanía indiferenciada. No hay duda de que, habiendo grandes verdades en el juicio de Pound, hay una exageración dimanada de su exclusivismo procedista. Lo que no justifica que alguien crea que hoy se pueden hacer sonetos como Lope de Vega, sonatas como Beethoven, o mansos paisajes a lo décimonónico.

IMITATIVISMO. — Dentro del arte figurativo existen dos grandes alas que se dividen la belleza del mundo; una de ellas la quiere inventada totalmente; la otra, la prefiere inventada tan sólo en lo que al mecanismo de traslación se refiere. Su amor a la cosa en sí, concreta, referida a cada caso y a cada momento del objeto, es tan intenso que su delectación consiste en recrear esa existencia mediante la imitación artística. Esa traducción de lo real a lo representado puede obedecer a la razón aludida y entonces la obra resultante tiene capacidad para llegar a todas las alturas a las que pretenda el invencionismo. Sin embargo, la manera imitativa puede nacer también, o de una falta de poder mental para colaborar con la naturaleza, creando como ella, o de un terror primario ante ese poder transfigurador o desfigurador del espíritu actuante. En tal situación, el arte imitativo revela

una cortedad de vuelo, una debilidad tan radical, que, más que arte, es mera técnica; habilidad solamente. Cuando, por el contrario, la necesidad de imitar brota del amor a la realidad, reconociendo el milagro que ya existe en ella, el imitativismo es tan legítimo como cualquier otra posición, sea ésta de total huída ante lo natural, o de propensión a las «formas intermedias», a los esquemas, la gran solución que el arte tiene reservada siempre.

IMPERIALISMO. — Todo hecho cultural es, como manifestación vital, un acto imperialista, por cuanto incluye en su esencia una doble aspiración encaminada, por una parte, a la extensión y desarrollo de unos modos propios, y, por otra, al dominio, por el conocimiento, de las objetividades. Ese imperialismo espiritual que constituye el saber, la cultura y, en último término, la creación, llega a su máxima realización en los casos en los que la obra personal adquiere un poderío efectivo sobre las normas al uso y los modos circunstantes. El «cada uno mantiene violentamente su existencia», de Leonardo, se convierte en «cada uno impone...». Este hecho demuestra el extraordinario parentesco existente entre lo que entendemos por una civilización y el personalismo desarrollado por una mentalidad genial.

IMPRESIONISMO. — Se denomina impresionismo a la estética que se fundamenta en el valor primordial de lo objetivo, aun cuando no tomado en su esencia, sino en los modos transitorios de su apariencia. Así, el impresionismo es la exacerbación de lo naturalista, llevando el sentimiento del tiempo y de la caducidad a sus máximos extremos de virtualidad, para lograr con esa emoción una manera especial de sentir y de expresar esa «impresión» recibida por el espectáculo de un mundo que nos acompaña, deshaciéndose en torno nuestro, mientras pasamos.

Parece ser que en Francia se halla la zona fronteriza entre el fantasmagorismo abstracto nórdico y la visión realista y clásica, propia de España y de Roma. Esos son los dominios del naturalismo, que se extiende, por un lado, hacia Centroeuropa y las riberas del Rhin, y por otro, hasta Inglaterra, coincidiendo con los paisajes donde fructificó el Romanticismo.

Esa frontera aludida lo es también entre la extraversión meridional y el musicalismo nórdico; su sistema es el de la concordancia entre esos factores mediante la cualidad, estimada como máxima, de la sensibilidad. En especial, después de la evolución del naturalismo y de su inserción en modos aparentemente tan lejanos a su espíritu, como los neoclásicos del XVIII francés, el impresionismo surge, como acertadamente define Werner Weibach, a manera de una «decrepitud sutilísima» en la que todas las esencias estilísticas europeas postrenacentistas, se confabulan

para dar, con una nueva técnica, la forma final de sus posibilidades ante el mundo exterior. Esto es así por cuanto en el neoimpresionismo, o divisionismo, e incluso en el fauvismo, no se produce ninguna importante renovación, ni ningún cambio de dirección, y se hace preciso llegar hasta Cézanne y todas sus consecuencias para que la tradición del naturalismo se fracture y exhauste.

El impresionismo empezó como una fórmula puramente pictórica, pero en el lapso de pocos lustros se extendió a la literatura y a la música, buscando antecedentes y relaciones con otro movimiento coetáneo: el simbolismo.

En sus improvisaciones, el impresionismo tendía, acaso sin consciencia de ello, a una sinestesia total, en lo que coincidía con las aspiraciones simbolistas, solamente que en el primero el proceso se cumplía por una embriaguez, ante la naturaleza, de carácter predominantemente sensual, mientras que el simbolismo aspiraba a un tipo de creación más rigurosamente ordenado y preconcebido. Lo impresionista, era, y en esto consiste gran parte de su valor, verdaderamente importante como consecuencia; el hecho de que constituía un *impasse* se demuestra en la imposibilidad de una evolución lenta, normal, adecuada, con posterioridad a su aparición. El impresionismo agotó la evolución del estilo realista-naturalista, llevando hasta el fin las inquietudes de éste y posibilitando con sus aportaciones técnicas la disgregación de toda una época y la necesidad de la reconstrucción de una nueva, tal como se inicia en Cézanne y se continúa en Picasso, en el expresionismo, en el esquematismo, etc., etc., formas, en el fondo, regresivas al primitivismo cristiano medieval y a todos los primitivismos.

Por ello, el impresionismo es su contrario; por la enorme dosis de civilización, en todos los sentidos, afirmativos o peyorativos, que integra en su metódica y estética. Como la sociedad caballeresca vive, en realidad, en los lienzos de Piero della Francesca o en los de Uccello, y revive, en idealidad literaria, en los de Dante G. Rosetti y de Burne-Jones, la burguesía alienta en los de Renoir o en los de Monet. Esto también es Francia.

Históricamente, el impresionismo data del año 1874, fecha en que Monet expuso su tela «Impresión», la cual había sido pintada dos años antes en Londres. Béla Lázár la describe en estos términos:

«El sol se eleva sobre las casas de la orilla; su luz tiembla en zigzag en el espejo de las aguas del río. Por encima de las casas y del agua se extiende un aire azul, en el cual surgen, como luminosas manchas, las siluetas de los campanarios y de los barcos que cruzan el río. El cuadro representa la pugna entre la niebla y la luz del sol, entre los valores cromáticos del cielo y del

agua, así como la compenetración y mutua influencia de sus colores. Los matices se funden, las formas se hacen insensibles. El pintor toma, como punto de partida, un efecto real: la observación de las relaciones que existen entre las masas de color y el ambiente inundado por ellas. Tales son sus motivos.»

La estética bajo la cual fué creado este cuadro tenía sus antecedentes que otros pintores impresionistas y la crítica se han preocupado en dilucidar. Edouard Manet que, en 1863, ya había expuesto en el *Salón des Refusés*, su *Déjeuner sur l'herbe*, seguía paso a paso las enseñanzas del realismo español y estudiaba a Velázquez, tanto como a Goya, hasta el extremo de que su pintura ha sido uno de los puntos de partida para la comprensión plena de la obra de estos dos artistas y su gran valorización mundial. Por otra parte, los ingleses Constable y Turner habían dejado ejemplos importantes de cómo podían representarse los efectos de luz y de clima con plena eficiencia artística. Los venecianos y Rubens, juntamente con otros, holandeses como Jongkind, y el naturalismo de Courbet y de Corot, influenciaron notablemente al impresionismo naciente. En Normandía, la pintura y la escuela de Eugène Boudin (1860) determinaron la vocación de Claude Monet, determinándole al estudio de la naturaleza hasta los extremos impresionistas. Como dice Hausenstein, el impresionismo apareció negando todo el valor trascendente de la apariencia; «sólo cree — dice — en la sugestión increíble del instante. Las cosas (en él, como en el naturalismo) quedan despojadas de toda cualidad moral». El impresionismo solamente buscaba «la agudeza multiplicada e hiperbólica de la energía de la percepción instantánea».

En 1874 se celebró la primera exposición impresionista, pero hasta 1900 el movimiento no alcanzó verdadera resonancia y éxito mundial. Los pintores Pissarro y Sisley se unieron a Monet en sus experiencias, apasionados por la búsqueda de la luz solar. Renoir inició, hacia 1886, su creación que había de llegar a ser uno de los más altos exponentes impresionistas. En su pintura ardiente hasta el frenesí, contagiada de ese lirismo plástico que aparece en algunos maestros, como Rafael, por ejemplo, y que infunde a todo lo que producen las calidades del fuego, latía un como resumen de la obra de Rubens, pero depurada de todo ropaje histórico. Sus *Baigneuses* (1918) o su *Jardin de Cagnes* (1912), ostentan una embriaguez de color y de fuerza extraordinaria y de aliento barroco. Por el contrario, Degas construye a base de líneas, de esas líneas de las que Delacroix confesaba a su inteligencia impotente para comprender. Influído por los japoneses que, en la exposición celebrada en París, en 1867, habían establecido contacto con el arte de Occidente, tendía al establecimiento de sutiles armonías de masas y de color. En Degas apa-

rece el dibujo dentro del impresionismo, dibujo que dará a un Toulousse- Lautrec, que convertirá en sarcasmo la ironía del pintor de las *Danseuses.*

Sin embargo, pese a las diferencias de concepción, todos estos pintores estaban unidos por las preferencias estéticas y también por la técnica consistente, en general, en huir de los tonos obscuros, en dejar las formas abocetadas, con frecuencia, en expresar lo momentáneo; bien correspondiente al clima, a la hora, o al detalle de un movimiento. Pintaban poniendo los colores en el lienzo unos sobre otros, no mezclándolos previamente en la paleta; deseaban reproducir los colores tal como éstos se realizan en la realidad. Así, distinguían entre color-luz y color-color, preparando el camino al puntillismo o subdivisión punteada de las pinceladas y al divisionismo o subdivisión de los colores, por yuxtaposiciones laterales, no superpuestas.

Lo importante es que, a través de su técnica, o a pesar de ella, lograron crear obras llenas de vida, de luz, de significado. Su lirismo deriva de los grandes poetas de la época y tiende a reducir el aspecto del mundo a un conjunto de vibraciones representables en su misma fugacidad que, ante ellos, alcanzaba el máximo valor emotivo.

«Cuando la niebla del crepúsculo tiende sobre las márgenes del río el velo de la poesía, y las pobres viviendas parecen flotar en el cielo turbio; cuando las elevadas chimeneas se convierten en esbeltos campanarios y los bazares fulguran en la noche tenebrosa como si fueran palacios y toda la ciudad parece colgar del cielo, transportándonos a un mundo fabuloso...», escribe Whistler, el impresionista inglés, definiendo el estilo absolutamente sensible de la tendencia. Efectivamente, es por la sensibilidad que el hombre sale de sí para entrar en relación con el mundo exterior. El realismo se servía de la visión mecanizada, lúcida hasta la crueldad; el impresionismo ponía la inteligencia al servicio del sentimiento excitado por la sensación. Como correspondiente a la época del posromanticismo formaba cuerpo con las doctrinas y directrices del movimiento que, después de Delacroix y Víctor Hugo, había dado a Manet y a Paul Verlaine.

«De la musique avant toute chose». Este verso del autor de la *Canción de otoño,* podía ser la divisa de los impresionistas quienes, si llegaron al estado sinestético, fué a costa de llegar a los finales de su arte, de agotar las posibilidades de la luz y del color, hasta deshilacharlos en poesía, en música, en todo. Complementariamente, un gran músico, Claude Debussy, indicaba que «era preciso descubrir no ya la música que vive en nosotros, sino la Música esparcida en derredor nuestro»; esto es, la música visible, la música de la luz, de las distancias, de los cielos, de las nubes, como también el rumor de las fuentes, el de los ríos de

las fábulas y églogas del neoclasicismo, etc. El nacimiento del impresionismo musical estaba estrechamente vinculado al naturalismo, de exacto modo como sucedía en pintura. Ciertos pasajes de Beethoven, de Berlioz, de Mendelsohn, etc., como también de Wagner, eran la trayectoria para llegar hasta los dominios de ese impresionismo. De la *Pastoral* al tiempo *En el campo,* de la *Sinfonía Fantástica,* y de ahí a los *Murmullos de la selva,* se extiende la continuidad que lleva hasta los aspectos más salientes de la obra del autor de *El Mar.* En 1894, Debussy escribía su *Prélude à l'Apres midi d'un Faune* sobre el texto de Mallarmé, iniciando la etapa característica de su obra, después de los comienzos wagnerianos y prerrafaelistas de *La Demoiselle Elue.* Maurice Ravel, más tarde, aportaba su finísimo estilo, sintético, en el que la melodía, casi ausente en Debussy, volvía a recuperar su importancia, aunque sin deshacer la «atmósfera» característica del modo impresionista. En 1911, con su *Dafnis y Cloe,* creaba una de las composiciones más maravillosas de la época que ya podemos considerar contemporánea. Mientras el atonalismo acababa de resumir y exhaustar la rama posromántica pura, derivada del *Tristán,* el impresionismo musical, paralelo al pictórico, hacía lo mismo; lo mismo que ya hemos constatado al referirnos a la pintura.

Técnicamente, el impresionismo musical procedía hacia la simplicidad formal, rechazando vastas formas de desarrollo y contrapunto, equilibrando este defecto con la claridad de las líneas del conjunto, la riqueza de las armonías introtonales y tonales, con apoyaturas superpuestas, y la de la paleta orquestal, mediante el tratado cuidadoso de las voces solistas, en especial de la madera, llegando a una exquisitez difícilmente superable.

Por medio del impresionismo, el siglo XIX y el XX se fundían en esa playa donde el flujo se llama romanticismo y el reflujo modernismo. Este último era también un producto del pasado y debía desaparecer con los problemas traídos por la primera guerra europea. Así, el impresionismo queda como el arte de la última etapa romántica en la que el mundo ha podido vivir; de ello deriva buena parte de su prestigio.

INCONFORMISMO. —Actitud general de protesta ante lo dado. Por antonomasia resulta propia de la juventud, que cree más fáciles las soluciones de lo que son e ignora las largas técnicas de corrección de la realidad. El inconformismo más superficial es probablemente el político, pero acaso sea también el más fructuoso. El absoluto inconformismo antropológico de los surrealistas, no es sino impaciencia ante el futuro remoto de la transhumanidad, inquietud de la que han dado perpetuamente muestra los grandes líricos, empeñados en superar, siquiera por un instante, la condición humana.

INDIVIDUALISMO. — Por individualismo se entiende la propensión hacia el cultivo de lo individual, en el sentido de lo personal. Individualismo no significa aislacionismo, pero sí superación de lo colectivo. Dado que la individualidad, como síntesis de valores humanos, reunidos para la máxima eficacia, en la unidad de un yo, no es una propiedad inherente a la naturaleza humana, sino que es una conquista de la evolución cultural, puesto que existen culturas bárbaras en las que lo personal es un índice casi inexistente frente al carácter de la colectividad, se da por supuesto que todo intento de devolver el arte al grupo es un acto de regresión absoluta, dirigido contra lo más preciado que posee el hombre.

Goethe pedía «que el máximo bien sea la personalidad» y Juan-Pablo, en sus conferencias autobiográficas, narra con encendidos términos el sublime efecto que le produjo la consciencia de que «poseía un yo», diciendo: «Una mañana estaba bajo la puerta de entrada y miraba hacia la izquierda, a la leñera, cuando de repente la visión interior: yo soy un yo, cayó ante mí como un rayo del cielo y se mantuvo desde entonces brillante; mi yo se vió por vez primera a sí mismo y para la eternidad».

En este sentido religioso de la personalidad, el individualismo es lo opuesto al panteísmo disgregador. La idea del todo es absolutamente inconcebible, mucho más que la de la nada que, por negación, se da concretamente frente a cada existencia. El individualismo cree en la realidad de lo personal como algo que no solamente «existe» sino que «es». Mejor todavía, el individualista no siente la personalidad como un mal que hay que superar; esto es, que pertenece al mundo imperfecto de los fenómenos, sino que la intuye como la realidad más pura y profunda, con cuya perpetuidad se goza o por cuya deleznabilidad teme y se angustia.

Puede hablarse de un individualismo del alma y de otro del espíritu; en las frases de J. P. Richter, es la individualidad del alma la que se expresa: sólo amor. Por el contrario, la individuación espiritual se ata fieramente con lo que ha conseguido del mundo exterior para fortificarse y definirse contra el caos de la nada que le amenaza de continuo. El alma es el yo, el espíritu es el yo y también el «conmigo». Por eso el cuidado del alma se reduce a «salvarse» mientras que el espíritu se preocupa por «salvarse con» el mundo, pero el mundo particular que ha aprehendido, robándolo de lo circundante para hacerlo entrar en su mismidad, en forma de cultura y de creación concreta y definida.

Otra de las características de la individualidad, por la cual conserva sentido en su existir y conforma un destino, es la consistencia. Sin cohesión no existe personalidad; lo personal mismo no es acaso sino el fenómeno de la máxima cohesión virtual. Kierkegaard, dice en su *Temor y Temblor*, que solamente los inconsis-

tentes se olvidan de sus propios motivos, de sus dolores y de sus pasiones. Por el contrario, los que no se olvidan de nada y lo retienen todo son las verdaderas individualidades.

El individualismo creador no es tan solo un modo de ser, es también un modo de poder ser. Así, hasta la democracia griega no hubo creación individualista, aunque la hubiera individual; la presión absoluta del Rey-Estado impedía que los creadores pudieran expresarse según su capacidad de individualizarse y hasta les celaban el derecho de ostentar la paternidad de las obras que ejecutaban según el estilo nacional. En contadas ocasiones se sabe el nombre de un arquitecto, escultor, etc., egipcio o sumerio y tenían que llegar a las cumbres del polifacetismo creador, como en el caso de un Imhotep — arquitecto, médico, escultor y sacerdote — para que su nombre pudiera llegar hasta nosotros.

Inversamente, el arte moderno ha sido comprendido como una exacerbación del principio individualista que, desde el Renacimiento, volvió a resurgir, después del colectivismo religioso románico y gótico. Sin embargo, sucede que queriendo llevar un principio hasta sus límites más extremos y ultrapasándolos, se cae de nuevo en lo contrario; así, el superindividualismo de los textos automáticos, al que se llegó por el rechazo de todas las leyes objetivas, con la pretensión de encontrar el reino de lo puramente subjetivo, recayó en un estilo de colectividad, hasta el punto de que se pudo decir: «El surrealismo... ¿no será el comunismo del genio?» En el terreno estricto de la filosofía, individualismo *(principium individuationis)* no puede identificarse con personalismo, por cuanto la idea de individuo, con su intrínseca formación por negatividad, da sólo el substrato para la concepción de lo personal, noción que implica todo un sistema de posibilidades y responsabilidades.

INFANTILISMO. — En lo que muchas facetas del arte y la poesía contemporáneas tienen de instinto y de sintético, cabe la aplicación del calificativo infantilista que, en especial, ha sido preferido sobre obras tan afines, aparentemente, al mundo de los niños, como lo son las de Miró o Paul Klee.

Dado que el acto creador consiste en una escisión de la consciencia cotidiana, para sumirse bruscamente en las profundidades características del yo, es posible que, en esa radicalidad de lo interior, quepa lo infantil, como un reducto inaccesible a toda penetración que no sea la espontánea eclosión de sus fuerzas, mediante la acción creadora. Por ello, aun sin creer demasiado exacta la definición de las obras aludidas como infantilismo, tampoco oponemos un reparo definitivo.

En el caso concreto de Miró existe la condición que mejor podría servir para una corroboración de la teoría infantilista.

Consultados los niños de las escuelas de los Estados Unidos sobre qué cuadros de los museos les agradaban más, contestaron unánimemente que los de Miró, en especial su *Interior holandés.*

El caso es que las obras de artistas semejantes han valorizado de pronto las creaciones infantiles verdaderas, a las que, hasta el presente, se desdeñaba por considerarlas desprovistas de significado y de valores artísticos. Críticos y teóricos han señalado el interés de estos primeros pasos del hombre para entrar en el recinto de la realidad y para aprehenderlo. José Pijoan menciona (*) el hecho de que el análisis del arte infantil ha servido para una comprensión más profunda del de los pueblos primitivos: prehistóricos y retrasados actuales. Señala que los niños y los primitivos caen en «errores» idénticos: simultaneísmo perspectivista, ordenación expresionista de las dimensiones, transparencias, esquematismo sintetizador, etc.

Estos «errores» son los que también se han dado, si bien que conscientemente, en muchos aspectos de la pintura contemporánea. La perspectiva de los dinamistas plásticos era confesadamente expresivista; en Marc Chagall, por ejemplo, los seres del temario salen de sus respectivos reinos y de sus elementos: aire, mar y tierra, para darse cita en un cuarto elemento que es el de la más pura emotividad, cuya poesía justifica la licencia antinaturalista.

El antinaturalismo parece ser la primera forma del arte, por cuanto los primitivos más inferiores, de idéntico modo que los niños de dos o tres años, dibujan sin preocuparse en absoluto de las figuraciones de la realidad, entregándose a la creación de «melodías visuales» a lo que se llama «automatismo gráfico». Es posteriormente cuando el artista cae en la cuenta de que ciertas de las formas por él dibujadas se asemejan a otras que observa en el mundo circundante y entonces completa los rasgos hasta llegar, no a la imitación de ese modelo, sino al sentimiento de posesión del mismo, porque en ese estadio, completamente interesado, no cabe la idea de arte imitativo y sí el desarrollo del instinto de hegemonía y dominación de la realidad, que atrae o aterroriza, y a la que es necesario religar o propiciar. Pijoan se refiere también al interesante detalle que consiste en la asociación fortuita y determinante de ideas que se produce en el niño. Dice que «si ve un gato parecido a un campanario, lo dibujará siempre del mismo modo» por conceder al dibujo existencia real; esto es, animista.

Lo que la creación infantil, e infantilista, pierde en cuanto a rigor para la estructura y la fidelidad a las formas hechas consciencia, sean reales o ideales, lo gana en riqueza de factores

(*) *Summa Artis.*

irracionales, en coherencia significativa y en virginidad de la sensación. Cuando un niño dice, para expresar su emoción ante determinada música (*) que «*algunos* de los acordes que toca H. en el piano le parecen relinchos de caballos blancos», queda formulada una imagen de tal belleza que difícilmente podrán superarla los líricos vocacionales. Y esto sucede porque el espíritu representativo del niño se mueve en las imágenes de las cosas y no en su mención mecanizada e inerte.

Al dibujar, lo primero que atrae la atención infantil son los colores puros, con su vibrante capacidad para una expresión unívoca e indudable. Ellos no entienden de matices; desean y buscan representaciones de esa intransigencia; para su visión, como para la del primitivo, no existen sino tintas planas, sentimientos planos. Su ángulo vital es corto, pero lo que cae en él es apresado con seguridad, tendiendo a su exposición más completa, adecuada al movimiento, a la vida, que el alma infantil atribuye a todo lo existente. Las cosas son graciosas u horribles, no pueden caber términos medios. Y en lo horrible hay que llegar a los extremos máximos de expresividad; en esto son maestros los primitivos africanos, muchos de cuyos fetiches son verdaderas concreciones del pavor humano.

En el artista infantilista que, sobre todas las condiciones señaladas, tiene la virtualidad de la consciencia, elabora premeditadamente sus creaciones, aunque no por ello debe ser tachado de insincero. Lo automático en él es la decisión de su camino y hasta, posiblemente en cada obra, se repite ese momento decisional con su carga emotiva. Después queda en libertad para pensar lo que hace e incluso razonarlo.

Es particularmente interesante la evolución de Paul Klee (1879-1940), pintor que, desde el realismo imitativo inicial de sus primeros cuadros y dibujos, ha llegado, por el camino del esquematismo, al arte de síntesis más depurado y fanático. En una exposición de sus obras, realizada recientemente en Nueva York, se ha podido constatar esa evolución, así como el tremendo grado de abstracción de sus esquemas, que van, desde la gama de lo infantil, gozosamente ingenuo, al puro rayado linealista, semejante a las artes decorativas orientales, pasando por el inquietante territorio de sus sueños. El esquematismo de Klee vitaliza las líneas hasta atribuirles propiedades mágicas, infundiendo en ellas un temblor musical cuya expresión aumenta con la agresividad de los contornos y de las tramas.

Las fronteras entre lo infantil y lo infantilista, consisten en que las representaciones de los primeros están libres de lo que podríamos llamar proyecciones del odio. En el niño no cabe la

(*) *500 Poemas infantiles.* Ed. Claridad. Buenos Aires.

furia del salvaje ni la fría agresividad del regresivo infantilista. Pero, en cambio, la inconsciencia en que vive sumido, le priva del más profundo valor creacional y de la vivencia íntegra del arte.

INGENUÍSMO. — Denominación dada por algunos críticos a las tendencias infantilistas y, en general, a todas aquellas en las que la sencillez y la espontaneidad de la representación produce un efecto simple y regular (V. INFANTILISMO).

INMORALISMO. — A diferencia del amoralismo que se limita a negar la primacía de lo moral, situándose en una suerte de eclecticismo ético, el inmoralismo predica activamente la práctica de lo no moral. La base filosófica es la misma; regresión a cierta forma de paganismo, entendida más estética que literalmente. En la novela de Gide *El Inmoralista* hay una perfecta descripción de los orígenes instintivos, vitalistas, de esa liberación que puede racionalizar sus impulsos de los modos más variados, aunque casi siempre, desde Nietzsche, recae en los motivos fundamentales de su *Genealogía de la moral.* Las obras de d'Annunzio, las declaraciones de casi todos los grupos vanguardistas de arte y literatura proceden de esa fuente.

INNATISMO. — El innatismo es la doctrina que defiende la existencia de ideas innatas en el hombre. Es evidente que contra esta proposición hay el hecho innegable de la diversidad de las ideas humanas, por lo cual el innatismo, de responder a una realidad, sería tan solo la posesión de ideas relativas, conformadas a la manera especial de cada individualidad. En el sentido del aforismo de Heráclito: «Su carácter es para cada hombre su demonio», las ideas innatas, serían como gérmenes injertados en ese carácter; su desarrollo equivaldría a una mera racionalización de los supuestos personales. La verdadera grandeza del innatismo consistiría en que pudiera probar cómo ciertas ideas son absolutamente comunes a todos los hombres y que esas ideas fueran precisamente las que se refieren a la inmortalidad y a la trascendencia. De no ser así, el innatismo se hunde, y transforma en el apriorismo; solamente son innatas las formas del pensamiento, no sus contenidos, los cuales son obra de la experiencia y también de la voluntad, que es la servidora eficiente del principio, de la tendencia, de individualización. La existencia intelectual-espiritual de los individuos se basa en la contraposición de sus ideas; en un mundo en el que hubiese una sola teoría sobre el ser y el existir no habrían individuos sino seres o, mejor, porciones escindidas del ser. En resumen, el innatismo no puede conducir al hallazgo de unas esencias inherentes a la condición humana, pues, por el contrario, esa inherencia general estaría en

IMPRESIONISMO. E. Degas,
Tres bailarinas. 1875-77.

contraposición con lo que es el hombre: lucha y contradicción de principios elaborados.

INSTRUMENTALISMO. —El instrumentalismo es la realización de la necesidad de instrumentos sentida universalmente por el hombre. Esta necesidad es la proyección de una aptitud y a la vez de algo más profundo cuya condición no se ha determinado con suficiente claridad. Los instrumentos son las voces secretas del hombre; por ellos expresa su potestad cósmica y su capacidad para desplazarse de su sola naturaleza hacia regiones vitales superiores. El origen de los instrumentos ha sido estudiado por Frazer, Frobenius, Schneider, etc., coincidiendo en que su invención no ha sucedido nunca como un acto mecanizado destinado a producir un aparato práctico para la solución de una necesidad concreta, sino que un motivo mítico y simbólico ha presidido siempre tales creaciones. Así el arado nació del rito de fecundación de la tierra y la rueda de los misterios solares. Schneider menciona que en la cultura sumeria el león y el asno (como animal guerrero) tocan el arpa y la lira, por lo cual, en sus formas antiguas, estos instrumentos llevan con frecuencia cabezas de león o de toro. El cuerpo del laúd se compara al de la mujer. Las flautas corresponden al elemento aire, etc. Las «voces secretas» a que antes aludíamos, no son sino las del mundo en todas sus manifestaciones; antes de poder «representar» las acciones de la naturaleza, el hombre integró en sí, en su cultura, la potencia de los seres y fuerzas que las realizan. La condición del hombre es la de asumir todas las posibilidades mundiales.

INTELECTUALISMO. —Lo que en las literaturas del Renacimiento se llamó culteranismo, es, a partir del siglo XIX, lo que conocemos como intelectualismo. Volvemos a la contraposición alma y espíritu; esto es, yo que reposa porque se sabe en la esencia final de las cosas, y yo que sufre y se inquieta necesitando apresar a las cosas en todos sus aspectos concretos y finitos. El intelectualismo es una posición occidental, aun cuando la ironía de un maestro chino alcanzase a Lao-Tsé, partidario del quietismo absoluto quien, no obstante ello, escribió el libro del Tao, actuando y dejando su quietismo para otros momentos. Así, ni en los temperamentos más propensos a lo contemplativo se da esa absoluta animadversión contra el trabajo mental. Todos los ismos son exageraciones de movimientos que están en todo. Intelectualismo no es, por consiguiente, sino exageración del factor intelectual. De lo culterano, que dependía principalmente de las humanidades, se pasó al enciclopedismo y de esta orientación al politecnicismo contemporáneo. Aun en los líricos puros, como un Paul Valéry, se ha dado esa fiebre del conocer que los ha

llevado a las más arduas investigaciones matemáticas, musicales, físicas, astronómicas, etc. El neoculteranismo es el intelectualismo. En el citado Valéry, en Eliot, en Bretón, a pesar de su irracionalismo, etc., tenemos los exponentes adecuados de esta tendencia, que ha dado también a un Joyce y a un Huxley, opuesta al naturalismo refugiado en lo descriptivo.

INTEMPORALISMO. — Se llaman intemporalistas a las formas o a las esencias cuya radicalidad se asienta fuera del tiempo o, lo que es lo mismo, empíricamente, a aquellas que no sufren modificación con el transcurso temporal.

También se usa el concepto de intemporalismo para referirse a las posiciones espirituales que huyen del sentido de lo concreto para refugiarse en lo abstracto, tendiendo a pensar en un estilo que, consecuentemente, se llama intemporal. Refiriéndonos ya a los estilos del crear, hay en todos ellos la doble función de lo temporal y de lo intemporal; por la primera son testigos del modo de una época, por la segunda son susceptibles de ser aprehendidos fuera de su tiempo, porque han participado, en él, de ese pensamiento intemporal a que hemos aludido.

Dícese también que son artes intemporales las plásticas, por oposición a la literatura y a la música, que son temporales. Efectivamente, éstas precisan de un desarrollo temporal que las incapacita para ser asumidas en un éxtasis, mientras que las plásticas ofrecen la posibilidad de una contemplación brusca que resuma y unifique todos sus elementos.

En la poesía, es la imagen la encargada de intentar, si no la supresión de lo temporal, por lo menos la evasión de ello, mediante la transición contemplativa que ofrece. Paralelamente obra en la música el acorde. Tanto es así, que la música orientada contra la temporalidad busca una serie de efectos breves pero definitivos, situados en el inevitable campo sonoro temporal. Contrariamente, hay una música, acaso la más característica, que se afirma en el tiempo y no intenta ir contra su esencia. Strawinsky ha definido la esencia de la música como «un orden entre el hombre y el tiempo».

Estas dos actitudes responden a dos formas humanas de intentar vivir la trascendencia. Esta es, ante todo, una decisión, un anhelo, una dirección del pensamiento y del espíritu. Lo que la realidad es para las artes figurativas, lo es el tiempo para las abstractas; por ello, huir del tiempo es, en música, como huir de la realidad, en pintura. Existen quienes se ponen en la cercanía del infinito «recorriendo lo finito», como decía Goethe, mientras que otros precisan del salto fuera de esa finitud, cuya superación solamente es posible por la vía mística del éxtasis.

El intemporalismo, interpretado según el sentido de estas úl-

timas consideraciones, es la aspiración a la eternidad. La eternidad está relacionada con el instante, aunque no con el tiempo. La eternidad es el presente infinito.

INTENCIONALISMO. — Se denomina intencionalismo, en arte, a la presencia de direcciones hacia objetivos diversos, dentro de la sinergia, o conjunto de fuerzas que han dado lugar a la creación. Si puede hablarse de significación de una obra artística es precisamente en virtud de su intencionalidad; de no existir sino gradaciones de logro en orden a un fin puramente imitativo o estético, no podría hablarse de significación alguna. Si el arte es un modo del habla, lo es por su capacidad de asumir e integrar intenciones cuyas calidades e importancia son las que determina el valor del contenido. Para los partidarios de una forma única: el realismo, esto puede parecer incierto; ellos conculcan las obras de todo otro estilo, denominando peyorativamente «estetas» a quienes se preocupan de alcanzar la belleza pura, y «literarios» a los que se esfuerzan por traducir al reino del arte todo el vasto sistema de anhelos, de preocupaciones, e incluso de formas espirituales, pertenecientes al hombre y a la humanidad. Sin embargo, probado está que, aun deseando alcanzar un realismo absoluto, cada pintor insertaría una serie de variantes en su representación imitativa y que, aun entonces, podría hablarse de un «intencionalismo secreto» que sería el temperamental. Por ello, mejor es prescindir de prejuicios y comprender que solamente con la multiplicidad de las voces se consigue la armonía y que, en consecuencia, necesarios son todos los modos expresivos hallados por el arte. Desde este punto de vista puede hablarse de «forma intencional» como de aquella cuya misión es recibir y proyectar hacia el exterior un mensaje concreto, perteneciente a cualquiera de los ámbitos espirituales humanos: sentimental, ideal, ideológico, ético, etc. Sin el reconocimiento de esta posibilidad, ¿dónde quedaría la licitud del arte religioso que tantas obras perfectas ha producido, desde las pinturas de las catacumbas hasta las de Morales, el «divino»? El estilo sería la resultante de las dos intenciones fundamentales; la correspondiente al «sentimiento del tema» y la relativa al modo de la representación. Cuando el hombre mismo es la expresión de un anhelo «hacia», el arte no puede substraerse a la necesidad de una intención. Bajo otra terminología, este problema se halla en la cuestión del estatismo y del dinamismo; la concepción dinámica del devenir implica la intencionalidad de todo y en especial del espíritu y de sus creaciones.

INTERNACIONALISMO. — Se denomina así a la tendencia a nivelar según un modo internacional diversas características

propias de las naciones. El internacionalismo se propone realizar, en el plano superficial, la misma revolución que el universalismo realiza, sin proponérselo, en la hondura de los fenómenos nacionales. Esto es así por cuanto toda profundización conduce al hallazgo y reconocimiento de una igualdad primordial; sabido es que las culturas prehistóricas presentan entre sí menores diferencias que las de la protohistoria y éstas, a su vez, que las propiamente históricas. La evolución cultural es un enriquecimiento, un despliegue de posibilidades que, en su crecer, van aislando caracteres, descubriendo formas peculiares, fijando cánones, etc., hasta constituir esa unidad cerrada que se llama estilo nacional.

El internacionalismo aspira a crear una posthistoria, en el sentido de superar esa etapa intermedia, de las diferenciaciones, para dar lugar a un mundo en el que todos los países y grupos étnicos marchasen al unísono. Es posible que esta doctrina tenga asegurado el éxito futuro. La humanidad abandonará el estadio histórico y genial, como dejó el bárbaro; por ahora, en el siglo xx, el internacionalismo ha alcanzado algunos resultados apreciables, basados en lo que habrá de constituir su técnica, en la fusión de los factores más dispares; así, el jazz, resultado del maquinismo y del primitivismo negro; el funcionalismo, producto de las teorías sobre higiene, construcción pura, etc., contemporáneas, y el arcaísmo asiáticomediterráneo, etc.

INTERTONALISMO. — El intertonalismo ha sido exactamente definido por J. Forns, en su *Estética aplicada a la Música.* Por ello, nos limitamos a trancribir a continuación sus párrafos siguientes: «El intertonalismo conserva el concepto tonal, y hasta respeta sus atracciones, pero independiza la marcha libre de cada voz. Las partes armónicas siguen una marcha regular, natural, pasando por los diversos tonos, según las exigencias de la idea melódica, y así la polifonía resultante no se halla sujeta a la armonía vertical, ni dominada por las exigencias de una tonalidad determinada. Aún hay autores que rechazan toda posible coincidencia con una armonía consonante o algunas de sus artificiales modificaciones disonantes y exigen que el conjunto se mueva sobre una disonancia pura y perpetua. De esta forma la disonancia se sistematiza y surgen acordes completamente disonantes, con individualidad propia y característica y color armónico definido. Lo único que exigen para sus acordes es que sean disonantes puros, es decir, que todos los sonidos sean disonantes con la fundamental y entre sí. Al someter a reglas el empleo de estas agrupaciones sonoras surge una nueva ciencia armónica completamente disonante, para la cual la consonancia es lo excepcional y hasta puede causar al oído impresión rara y aun desagradable. El conjunto polifónico resulta constantemente intertonal. Aunque

cada voz esté siempre en una tonalidad clara y definida en el conjunto, es imposible reconocer una tonalidad dominante, ni siquiera analizar como politonismo los tonos superpuestos; es una simultaneidad intertonal perpetua. Para compensar este atrevimiento armónico, la mayoría de quienes lo cultivan cuidan con esmero la marcha individual de cada voz, cuya conducta someten, por lo general, a las leyes del contrapunto clásico» (*).

INTIMISMO. — El intimismo es la busca de lo individual por el hecho, por la situación y el sentimiento narrados. No es que el intimismo carezca de estilo, pero tampoco concede al mismo la importancia que le otorgan otros sistemas que buscan la significación personalista por medio de la configuración de la forma. De este modo, el intimismo es más bien un sector de la temática surgido del romanticismo como última consecuencia de la valoración de lo personal iniciada en el Renacimiento y continuada durante el siglo XIX, después de la interrupción estilística del siglo XVIII. Los orígenes remotos del intimismo se hallan en toda actitud confesional; su razón de ser se halla en la «vida interior». Por ello, es evidente que el cristianismo y la esclavitud fueron los medios en los cuales se cultivó esa facultad del intelecto para volverse hacia sí mismo, no ya para las especulaciones objetivas, sino para la nostálgica contemplación de la mismidad y de sus accidentes existenciales. En las *Confesiones* de San Agustín, se halla el primero y, posiblemente, el más alto e importante intento de hablar en un tono profundamente personal, para referirse a experiencias del sentimiento individual. De esa forma pública de confesarse derivan los *Diarios*, las *Autobiografías*, etc., en lo que tienen de exposiciones de un clima moral. En música, el intimismo corresponde al género de las *Hojas de Álbum*, de los *Impromptus*, etc., que culmina con la obra de Chopin, verdadero intimista en el más hondo sentido de la palabra.

Ahora bien, el intimismo comporta una paradoja fundamental. Si su pasión es la intimidad, lo personal, lo encerrado entre las paredes del yo, ¿cómo es posible que su acción se traduzca en el acto antiintimista de publicar esas particularidades preciosas que deberían quedar en el arcano del individuo? La única respuesta posible es que, para el intimista, sus intimidades alcanzan tal poder emotivo e incluso grandiosidad que se le independizan, tendiendo a centrifugarse en forma inevitable. Así resulta que el intimismo es un modo de exhibicionismo que, cuando no está justificado por la necesidad confesional, puede aparecer como una manera extrema de vanidad o de falta de cohesión para conservar esos elementos en la pureza de la obscuridad.

(*) Citado por Zamacois. *T. de Armonía.* Vol. III. Ed. Labor.

También puede explicarse esa precisión de explicar lo íntimo por la enfermedad de ello. Cuando algo nos duele hondamente perdemos la sensación de vergüenza que sentiríamos al exhibirlo. En este caso, el intimista acudiría al expediente de la publicación como en busca de una cura para su intimidad maltratada. Lo importante es que esa forma de referirse al mundo constituyó a su aparición una renovación del temario lírico y, sobre todo, una educación para la sensibilidad y el orden. De la disciplina intimista se sale empequeñecido acaso, pero con una nueva visión de las cosas que puede extenderse a las objetividades para incluirlas en esa interioridad espiritual. Así se cumple en la poesía de Rainer María Rilke, en la que lo cotidiano y lo mínimo son tratados con apasionado fervor. El intimismo llega a proyectarse sobre la naturaleza como se constata en la lírica de Antonio Machado y en la de Juan Ramón Jiménez, llegando a la constitución de un clima que, en el modo sensible y sensitivo de proceder, se acerca a lo que pictóricamente constituye el impresionismo. Otro ejemplo de este intimismo mundial se halla en el poema de Julio Garcés a la ciudad de Numancia, cuya aparición circunstancial como doncella recuerda las transformaciones de ciertos pasajes de la Eneida, pues Virgilio es, sin duda, el más próximo de los poetas romanos.

Sin embargo, en contra de las ventajas de técnica espiritual que aporta el intimismo, hay el hecho de que su presencia desplaza la inmutable grandeza, la severidad que es norma de los grandes creadores. La atención de éstos actúa en sentido contrario y se dirige mejor hacia lo que pudiéramos llamar un imperialismo del espíritu, tendiendo a integrar objetividades, no a delatar lo que forzosamente ha de ser cantado en «modo menor». Ni en Beethoven, ni en Homero, ni en Dante, existen trazas de intimismo, a pesar del prerromanticismo del último, porque cuando se refiere a sus sentimientos y a las personas que los han originado, concretamente a Beatriz, lo hace dando un valor universal, trascendental, al hecho, no reduciéndolo a la lamentación de una pérdida personalista.

Uno de los caminos que conducen al intimismo es la confusión entre las realidades de «verdad humana» y «autenticidad artística». Para algunas mentalidades estas dos cosas no son sino una sola, olvidando el principio de representación inherente al arte y que lo hace derivar directamente hacia el teatralismo. Si el sufrimiento verdadero humano fuese el origen de la poesía, no existirían mejores líricos que las personas constantemente desgraciadas. La verdad de lo humano es la base para la autenticidad artística, pero sólo en la medida en que se transmuta en esa «otra cosa» eminentemente representativa, falaz, que es el arte.

El intimista olvida que el arte constituye en su esencia un

universo distinto del de la realidad e intenta demostrar que lo que a él le sucede es lo único importante, por cuanto es emotivo y es verdadero. Desconoce que esos hechos que a él le obsesionan carecen en absoluto de valor para las demás personas y que sólo lo adquirirán en la medida que se universalicen; esto es, pierdan personalidad, que es concreción y verdad, para entrar en la confabulación artística, que es generalización y teatro. En resumen, el intimismo es un modo de tematismo y subordina la poesía, ese factor sagrado, a lo sentimental, y lo sentimental a su anécdota particular. Una perspectiva individualista le domina y su error lo es hasta los límites que separan a lo poético de lo humano general.

INTIMISMO PICTÓRICO. — Con este nombre se han discernido diversos momentos de la pintura, entre el XIX y el XX, en los cuales el ideal ha consistido en una reducción burguesa del sentimiento romántico de la vida, acomodando la visión del mundo a la escala cotidiana, procurando una cálida compensación, en el fondo de femenina esencial. Bonnard, Vuillard han sido en Francia los pintores más representativos del «color de interior» que las cosas toman en la intimidad, concibiendo ésta como círculo cerrado de vida y también como proyección de un sentido lírico sin estridencias ni retórica expresionista. De «intimista trágico», sin embargo, calificó Camón Aznar a Isidro Nonell, por su propensión a fusionar la comprensión de la miseria con una suerte de amor que se cierra sobre sí mismo, simbólicamente expresado en los amplios mantones de sus modelos y figuras.

INTRAOBJETIVISMO. — Síntesis del subjetivismo y del objetivismo, realizada en el estilo. Dentro de las artes plásticas, se traduce en esquematismo. En el área de la crítica se fundamenta en el reconocimiento previo de una doble escala de valores; los comunes, reconocidos, objetivos y los sentidos como interiores, como propios por el crítico. A partir de este dualismo, es intraobjetiva la acción de conseguir una síntesis en la que la oposición mencionada se anule por completo.

INTROTONALISMO. — Se llama introtonalismo al sistema, abundantemente introducido por Wagner, de enriquecer la tonalidad con elementos extraños a ella, pero que, por sus peculiaridades,, se subordinan hasta el extremo de no constituir modulaciones ni derivaciones atonales. El procedimiento consiste en que las notas cromáticas pertenezcan a los acordes de las tonalidades que se hallan al buscar la dominante y la subdominante de los grandes modales de esa escala dada. Por ejemplo: en tono de Do mayor, son acordes introtonales los formados con do, mi y

sol, sostenidos, por cuanto son la dominante del acorde modal sobre la (6.° grado), etc. El *Preludio a la Siesta de un Fauno*, de Debussy, está asimismo construído con arreglo a los principios del introtonalismo.

INTUICIONISMO. — Doctrina que sostiene la base intuitiva del conocimiento, atribuyéndole valor fundamental en todo el proceso subsiguiente. El intuicionismo cree que la verdadera comprensión de la realidad sólo puede realizarse por la vía intuitiva. Por intuición se entiende la asimilación instantánea de una esencia, sin necesidad de razonamiento intermedio. Cuando Schopenhauer dice que «la intuición no es una opinión, sino que es la cosa misma», quiere significar mejor lo que luego se ha entendido por vivencia, aludiendo, sin duda, a la existencia de una raíz común entre el espíritu y la cosa, la cual es la que posibilita esa instantaneidad de lo comprensivo. La intuición es intemporal; es un éxtasis, mientras que el razonamiento, o el pensamiento discursivo, es temporal y procede por analogías, por aproximaciones, hasta lograr la idea más adecuada o la eclosión de una intuición postrazonamiento.

En el arte, el equivalente de la intuición es la llamada inspiración, sobre cuyo concepto vulgarizado se ha insistido tanto que resulta molesto a los auténticos artistas que se mencione ese poder y se otorgue al mismo tanta importancia como, a partir del romanticismo, se le vino concediendo. La inspiración sería la intuición creadora; o sea, un brusco reconocerse del objeto y del espíritu, por medio del estilo. La inspiración y la intuición pueden, por consiguiente, recibirse como un don gratuito, como previo para el conocimiento o la creación, pero también pueden estimularse mediante el trabajo mental. Las intuiciones pueden ir precedidas de silencio o, por el contrario, de esfuerzo. El retoricismo poético, por ejemplo, no es sino un modo de concitar la inspiración habilitando su advenimiento por medio del discurso musicalista verbal. En este sentido es un uso tan lícito como el de permanecer en la nada hasta que el momento de iniciar el habla auténtica suene en el interior.

INVENCIONISMO. — Doctrina por la cual toda creación artística verdadera debe llevar en sí un importante factor inventivo; esto es, debe tener una originalidad tal que le haga necesitar nuevas fórmulas y procedimientos técnicos, y, simultáneamente, debe hallar los mismos y expresarse mediante ellos.

El invencionismo es la tónica general del arte posromántico que, al acelerar su *tempo creacional*, preparó el terreno para la exacerbación de esa necesidad tecnicista inventiva (V. Creacionismo).

IRONISMO. — La ironía es la fisura por la que se advierte el dualismo entre lo que es y lo que debería ser. El ironismo es la tendencia a la ironía, que se extrema en las épocas de crisis por la presencia simultánea de dos o más modos de concebir el mundo que se yuxtaponen desencajadamente. El equívoco es el pasto de la ironía que, entonces, cumple una labor constructiva, aun negativamente, al barrer los restos de la cultura muerta, de las ideas convertidas en escoria, para preparar el terreno a las nuevas formas del pensamiento.

El establecimiento del ironismo, como medio superior de expresión, equivale al reconocimiento de la impotencia del hombre para entrar en las unidades ideales; es entronizar un estado transitorio como definitivo, y trastocar los valores propugnando por una crisis perpetua. Insistimos sobre la definición del hombre superior como «aquel que, a pesar de saber que ello es imposible, continúa intentándolo». El «ello» es lo unitario final.

El ironista es el tipo opuesto a ese hombre superior que se esfuerza contra toda apariencia, acaso porque en el fondo intuye que él «crea» los valores y que esa capacidad es indiscutible e indestructible.

IRRACIONALISMO. — Se denominan irracionalistas las tendencias filosóficas que anteponen a la razón toda otra forma de conocimiento fundada en la pura intuición o en fuerzas ocultas o sagradas, etc. Lo irracional concreto es el hecho de que el conocer no encaje siempre, de modo exacto, con el ser. Así, en el irracionalismo metafísico se llega a fusionar la idea de irracionalidad con la de trascendencia.

La base más firme del irracionalismo consiste en el reconocimiento de que el principio de todo razonamiento debe estar más allá que él mismo, extravasado a otro modo mental o premental en el que no caben disquisiciones, puesto que sus axiomas tienen una forzosidad absoluta; así las intuiciones de espacio, etcétera, que, en último término, aparecen como categorías indudables, verdaderos puntos de partida para las elaboraciones de la razón.

En el fondo, lo que hace el irracionalismo es aislar la intuición de todo el proceso de comprensión subsiguiente. A su poder mágico de captación instantánea atribuye la totalidad de la operación comprensiva, considerando el resto como mera adherencia sin importancia fundamental.

El irracionalismo se basa en la vivencia; de ahí su fuerza. Por ello no se halla comprometido entre los límites de lo lógico sino que, cuando el deseo se convierte en necesidad queda automáticamente facultado y aun obligado a crear un mundo en el que el sentimiento irracionalista se halla en su elemento. Las cosas,

ante el hombre, pueden aparecer en una de estas tres formas: como muros, como espejos, o como ventanas. En el primer caso se produce el fenómeno de la incomprensión, de la angustia, de la inutilidad del objeto ante el sujeto; en el segundo se da el mito de Narciso: no tiene verdadera existencia sino el hombre, las cosas existen para ayudarle a sentirse y a comprenderse a sí mismo; en el tercer caso, los objetos adquieren existencia propia, pero sólo como puentes para un lanzamiento hacia las profundidades del ser. La misión del irracionalismo consiste frecuentemente en agujerear la impenetrabilidad lógica de las categorías para hacerlas utilizables al hombre, aun vulnerando su materialidad concreta y tangible, o sea, aumentando su irradiación.

Es por este motivo que en las épocas de crisis, en las que el «sistema de creencias» se conmociona por efecto del envejecimiento, hace su aparición caudalosa el irracionalismo. No sólo actúa a manera de doctrina, sino que desciende a los modos de la existencia y cristaliza en las obras de arte. Dada la imposibilidad para representar lo invisible, cuya sola apetencia ya es irracional, por alógica, se hace preciso huir del tinglado de la realidad, sobre el que la razón ha montado sus escenografías. Entonces es cuando la imaginación, como segunda potencia humana, surge para oponerse a la pesantez racionalista, e invade los mundos de las representaciones con sus productos engendrados, no gratuitamente, sino siguiendo el dictado de las obscuras voces de la irracionalidad, yacentes en el hombre como un potencial de energías subterráneas, y siempre dispuestas a fecundar sus tareas de superficie.

Lo irracional emerge como interferencia de un elemento inferior en un orden más elevado, como una concreción de los poderes caóticos instintivos, en medio de lo conceptual o figurativo racionalista. La grandeza del irracionalismo se produce en la medida que ese elemento, originariamente inferior, se sublima y llega a la capacidad de dirigir todo el conjunto intencional de la obra o del pensamiento; esto es, en la medida que «demuestra» su razón de ser y de mandar a un organismo racionalista cuyas condiciones «no bastan» al hombre en sus aspiraciones inmensas.

IRRACIONALISMO ARTÍSTICO. — La manifestación inmediata del irracionalismo en el campo concreto de las artes se produce por medio de la dislocación de los factores constitutivos y cualitativos de lo real y su reconstrucción según formas instintivas y subjetivas, en las cuales la sed de hegemonía y de poder se sacia por entero. El irracionalismo crea riquezas para la posesión del creador que, de este modo, se avecina a la mística. Los que hablan de la necesidad de un diálogo en el arte, y suponen que este conversar se ha de cumplir entre el artista y su

público, olvidan que el diálogo esencial es el que se realiza entre el autor y el mundo; todo contemplador es un tercero.

Esta característica se eleva a la máxima potencia con el irracionalismo, pues al aumentar los componentes subjetivos disminuye la capacidad de intelección y de uso para el sujeto pasivo del arte. Por el contrario, aumenta hasta un extremo inconcebible el goce creador que se convierte en una fortificación contra el mundo, por medio de una interpretación activa del mismo, sumida en el «estilo significativo» que apura las aspiraciones de liberación y proyección del autor.

En las artes plásticas, el irracionalismo se ve claramente forzado a elegir uno de los dos caminos que se le presentan; debe conducir la realidad hacia un irrealismo superior, estático y extático, con lucidez de cristal y rango de piedra preciosa, o debe retrocederlo al mundo de las preformas,, de las crisálidas, de las larvas y de las desorganizaciones. En la poesía, el procedimiento por excelencia para llegar al irrealismo es la imagen. Su gratuidad absoluta, su poder de concreción y de afirmación, la hacen plenamente valedera contra la imagen visible, o sea la realidad objetiva y paisajística. Cuando Goethe dice: «que es verde el árbol dorado de la vida», se expresa irracionalmente, estableciendo la identidad de dos cualidades distintas que pueden ser entendidas literal, irónica, o simbólicamente. En la manera más simple de imagen, en la célula lírica, o reunión de un substantivo y un adjetivo, ya pueden analizarse las múltiples posibilidades expresivas. Veamos, por ejemplo, los efectos formulados al añadir diferentes adjetivaciones al substantivo material «mármol». Digamos: mármol blanco, mármol pesado, mármol eterno, mármol fulgurante, mármol salvaje, mármol corrompido, mármol tembloroso. En los dos primeros casos no hemos creado ninguna imagen; no hay vivencia lírica, ni mejoramiento ninguno de lo que evoca la sola palabra mármol; contrariamente, al aludir a sus condiciones conocidas, hemos creado una redundancia. En el tercer caso, hemos adelantado un paso, sin salir de lo normalmente considerado como racional; hemos hecho simbolismo al usar la impresión de solidez que da el mármol para dar la sensación de una dureza indefinida. En el cuarto caso, al decir fulgurante, entramos ya en lo tradicionalmente considerado como «licencia poética»; esto es, como zona fronteriza entre el hablar lógico y el hablar mágico; es evidente que el mármol no despide luz, pero su materia se nos aparece como tan poderosamente cargada de resplandores, no solamente materiales, que el adjetivo se oye sin esfuerzo. Pero cuando decimos «mármol salvaje», entramos de lleno en el irracionalismo artístico. Atribuímos, animísticamente, a la piedra mármol, la capacidad de expresar, casi de ser, una potencia hiriente, agresiva, furiosa; la mentalidad entrenada a la aceptación

del irracionalismo gozará con esta imagen inconscientemente por lo que tiene de subversiva; esto es, de pura, de deslindada de toda utilidad, de toda verdad, de todo realismo. Lo real ha sido, mediante ella, elevado de categoría. En los últimos casos citados, al adjetivar al mármol como «corrompido» o como «tembloroso» hemos caído en un subrealismo; se ha cumplido una proyección psicológica de dirección inversa a la anterior y el irracionalismo resultante ha degradado a la realidad.

IRRACIONALISMO CONCRETO. — Tendencia propugnada por Salvador Dalí en su obra *La conquête de l'irrationel*, donde dice: «Toda mi ambición en el plano pictórico consiste en materializar, con la más imperialista rabia de precisión, las imágenes de la irracionalidad concreta. Que el mundo imaginativo y de la irracionalidad concreta sea de la misma evidencia objetiva, de la misma consistencia, del fenoménico, acercándose los medios de expresión correspondientes a los de la gran pintura realista: Velázquez y Vermeer, para pintar realísticamente según el pensamiento irracional y la imaginación ignorada. Fotografía ejecutada a mano de imágenes superfinas, extravagantes, extraplásticas, extrapictóricas, inexploradas superpictóricas, superplásticas...»

IRREALISMO. — Irrealismo o neorrealismo ha sido llamada la «nueva realidad» o realidad inventada, producto de la pintura contemporánea, cuando se ha alejado de las tradiciones estilísticas para caer en lo que Luis Castellanos denomina un «estilo neutro». Uno de los más importantes cultivadores de ese concretismo que desdeña los valores «de factura» para atender únicamente a la fiebre representativa, es Salvador Dalí. Él mismo califica sus obras de «fotografías iluminadas», buscando primordialmente la claridad expositiva para, a través de ella, hacer aparecer las fantasmagóricas figuras de la irrealidad.

Por consiguiente, después del realismo imitativo y de la reacción antifigurativa; esto es, dirigida hacia lo abstracto, vuelve a surgir el deseo de la creación concreta, si bien orientándola hacia una motívica y finalidad diametralmente opuestas. Las características de este procedimiento consisten principalmente en el miniaturismo y en la impersonalidad en la ejecución, tendiendo a la supresión de toda huella creacional, tal como ya se había realizado por los prerrafaelistas. Las dos ramas más importantes del irrealismo son: el realismo mágico y el surrealismo. En ambas se observan las normas constatadas, la teatralización de los motivos, el predominio del factor de representación sobre el de expresión, etc. Especialmente el surrealismo ha llegado a la perfección de este modo de factura, indicando su aspiración de conse-

guir esa objetividad absoluta que se daba en los grabados de los libros científicos de fin de siglo, en los que la mano, la copa, la varilla, etc., aparecen dibujados con tal lucidez y falta de estilo que el hombre desaparece de su mundo y, en cambio, surge la inquietante sombra de la ultrarrealidad anhelada.

Luis Castellanos ha definido intuitivamente el valor de esos dibujos, diciendo que «el estilo neutro es la síntesis del realismo occidental» por cuyo motivo se nos imponen esos grabados con tal potencia presencial., precisamente por estar suprimida en ellos toda anécdota estilística personalista.

Max Ernst hace derivar toda la fantasmagoría de sus «collages» y de algunas de sus pinturas de los grabados de sus libros de cuentos. Es necesario reconocer aquí el inmenso, el definitivo poder antecesor que los dibujos y los textos de los cuentos infantiles tienen sobre todos los aspectos y facetas del arte irrealista. La fantasía de las narraciones de Grimm, perversamente disfrazada de inocencia, la nebulosa aparición de sus personajes en el rayado tétrico y alucinante de las ilustraciones de esos cuentos, llenos de metamorfosis; en los cuales los príncipes son convertidos en aves, hasta que su hermana halla, en los cementerios, la planta milagrosa de la salvación; o en los que la cabeza del fiel servidor decapitado habla para advertir de peligros y maldades, etcétera, tiene un valor extraordinario. Procede en línea directa de las consejas medievales y primitivas nórdicas y se relaciona también con la magia y con sus prácticas misteriosas.

Por esta vía, el irrealismo tiende a volver a encontrar la emoción infantil, perdida para siempre entre las páginas de esos libros. Las aventuras de la *Femme de 100 têtes*, o de *Loplop, le supérieur des oiseaux*, entroncan con las de los *Cuentos fantásticos* hasta inverosímiles extremos de fidelidad textual. Existen libros de cuentos en los que pueden verse grabados con niños montados en inmensas mariposas, o contemplando danzas de larvas y hadas entremezcladas a la luz de esos dibujos perfectos para tales efectos, que casi en nada se diferencian de las *Tentaciones de San Antonio* o de la *Ninfa Eco*, de Ernst. El niño, vestido con marinera, que contempla *El espectro del Sex Appeal*, de Dalí, es uno de los niños de aquellas representaciones de 1900 a 1910, de los que conservamos un recuerdo dulce y estremecedor.

Así, el irrealismo ha podido surgir como una revalorización de factores que se creían desprovistos en absoluto de valor, aun para lo intimista; lo cursi también entra dentro de ese mundo dotado de una prodigiosa sensibilidad para las reacciones emotivas más delicadas o morbosas.

En resumen, el irrealismo es la tendencia general en la que se producen diversos movimientos concretos o la obra de perso-

nalidades aisladas, cuya característica común es la de la creación, por medios irracionalistas o fantasmagóricos, de nuevas formas de realidad; esto es, de asociaciones mentales subjetivas, proyectadas en el estilo más decididamente realista. El absurdismo, el equivoquismo, ciertos momentos del goticismo y de los primitivismos animistas, el postexpresionismo o realismo mágico, y el surrealismo, pertenecen a su sistema.

ISLAMISMO.— Los caracteres culturales musulmanes, tal como se inscriben en la estética del Islam, pueden reducirse a cinco condiciones esenciales, las cuales han sido profundamente analizadas por el profesor J. Camón (*), constituyendo un estudio difícilmente superable sobre la cuestión. Nomadismo, ornamentalismo ilimitado, ritmo de repetición, transfusión constante de lo real y lo ilusorio, y bidimensionalismo esencial, son estas cinco cualidades básicas que hemos entresacado, eligiendo parte de los epígrafes del aludido texto; los que, a nuestro entender, se ciñen con mayor penetración al núcleo de la particularidad cultural islámica. Creemos que el perfecto comentario a cada una de las condiciones mencionadas se halla dada por el autor citado. «La calidad de pueblo nómada que caracteriza a las primeras construcciones de los árabes — dice — impregnará en lo sucesivo todo su arte. No hay en la mezquita un punto central, predominante en la construcción, que condicione estructuras y formas como en el templo cristiano. En ella, el determinante del interés de los creyentes no es un punto, sino una línea: el horizonte». De ello deriva un inorganicismo fundamental por cuya causa «la ornamentación árabe está entrañablemente unida a la ilimitación teórica de los espacios decorados. Los árabes inventan un sistema de decoración puramente abstracto, geométrico, en el cual el problema de la relación entre superficie y ornamentación no existe, pues los temas ornamentales no están concebidos como tales, sino como puras formas mentales independientes del tiempo y del espacio». Tales características determinan el hecho de que «el ritmo musulmán destruye los ejes de equilibrio y se basa en la temática de la repetición, siendo precisamente esta repetición lo que exalta y presta calidades artísticas al tema representado. Lo único que exige esta repetición son leves pausas de vacío o de temas contradictorios para provocar un reencuentro cada vez más porfiado y obsesionante con el tema representado». «Lo mismo que en la arquitectura no se cotiza la orgánica trabazón, el reposo de la obra perfecta, sino el reflejo, la encandilada atmósfera bullente de sugestiones... el musulmán ve el mundo como una perpetua interferencia de la realidad y la ilusión.» «No hay re-

(*) *Revista de Ideas Estéticas*, núm. 1.

poso en su poesía, no hay morosidad en ningún estado poético capaz de ahondar en su ser mismo y en todas sus posibles periferias. Su descripción no refiere su intimidad ni sus contornos, sino que se realiza por la alusión a todos aquellos seres que tienen alguna semejanza con ese tema político.» Esta superficialidad se produce exactamente en lo arquitectónicodecorativo. Las labores «desarrolladas en plenitud que recubren sus monumentos, al carecer de profundidad, *impresionan precisamente por la contradicción que advertimos entre su apariencia formal y su falta de justificación esencial*». Es evidente que estas condiciones enumeradas proceden de la primera de ellas; son nomadismo transcrito a distintos aspectos, apareciendo en diferentes esferas de la creación y de la conducta musulmanas. Un nomadismo emparentado, ciertamente, con el carácter errante de lo hebraico, pero bajo un signo más puro, de esencia menos dramática y, por ello, superior sentido aristocrático. Lo islámico aparece también como creación situada entre el estadio nórdico y el primitivo, o sea como forma eficientísima de orientalismo. Por este motivo, se constatan en él los caracteres de anonimato y colectivismo propias de ese ciclo creacional. La unidad no se persigue como finalidad, ni se siente como imperativo. El profesor Camón alude a las relaciones entre los creadores y su material, y dice: «Las obras en arcilla quedan misteriosamente enlazadas al elemento telúrico, respondiendo a anónimas y colectivas inspiraciones. Se levantan sin que por la blandura del material sea necesario individualizar el esfuerzo». Muy posiblemente, aún hallándose en comarcas ricas en material de piedra apta para la construcción, los musulmanes seguirían edificando con arcilla, pues su sentimiento cósmico no les impele a buscar una perennidad en la que *no creen*, justamente a causa de su nomadismo.

ISOMORFISMO. — Doctrina, inserta en la Psicología de la Forma, que proclama la identidad analógica de los procesos espirituales y físicos. Naturalmente, esta teoría constituye una prueba adicional del simbolismo. Por ella, los fenómenos análogos poseen, a la vez que esa semejanza exterior, una conexión interna de igual signo y valor. Altura física es igual a altura moral. Obscuridad equivale a ignorancia, a imposibilidad de visión y discernimiento. Esto explica la importancia universal de ciertos esquemas de formas como el círculo, la cruz, la cruz de San Andrés, la estrella, el triángulo, verdaderas *ideas* a la vez que *formas*.

J

JAZZISMO. — Forzado es el término, pero designa el desenvolvimiento, de un lado, de la música de jazz (puro o sinfónico); de otro, el poderoso influjo de ese ritmismo nuevo en la música occidental: canción o sinfonía. Un largo período de gestación, con influjo de los folklores negro, americano y francés, desde 1869 (Nueva Orleans) a 1918 (Casino de París, con Harry Pilcer y Gaby Deslys) señalaba los orígenes de este fecundo medio expresivo, de tan gran alcance social. Desde la finalización de la primera guerra europea, el jazz se impuso en Occidente. *Ragtime* de Strawinsky, por sólo citar una obra esencial, marca ese momento de expansión, en que la nueva modalidad de danza y concierto toma carta de naturaleza en los salones de Europa y de América. Louis Armstrong, Phil Moore, Stan Kenton, Lionel Hampton y, sobre todo, Duke Ellington, son los nombres que acuden a nuestra memoria a este propósito. Por otro lado, no podemos silenciar un hecho y una paradoja: el ritmismo del jazz es construcción rítmica, es decir, limitación voluntaria a un sistema elegido y repetido hasta la obsesión.

L

LETRISMO. — Se llama letrismo a la fórmula emplazada entre la banalidad y la gracia de crear poesía mediante la mera agregación de letras, sin constitución de palabras significativas y, por consiguiente, sin formación de imágenes, ni de ideas, ni de confabulaciones de ninguna especie, excepto la pura sonoridad casi inarticulada y el ritmo que implican esas asociaciones.

El letrismo es una de las particularidades parciales del dadaísmo, si bien, como tal ismo, no se ha independizado hasta hace pocos años, mediante la obra de Isidore Isou. Se han hallado antecedentes remotos y anecdóticos de esa postura en Lope de Vega y en algunos griegos.

Lo grave del letrismo es que considera como centro de la obra lo que en otros poetas importantes, como Tzara, no ha sido sino un medio para combatir el retoricismo oficial consagrado por las Academias. Dentro de las escasas posibilidades del letrismo se dan las de tender a la fortuita reunión de letras o la de acercarse a la gritería ininteligible, tal como si se crease un nuevo y bárbaro esperanto.

En esta tendencia pueden discernirse dos modalidades especiales: la que basa la expresión en el *simbolismo fonético*, por confiar que la mera sonoridad obtenida por asociaciones silábicas lleva en sí una potestad estética y una calidad expresiva; y la que propende más a la *ordenación visual de las letras*, en práctica similar a la de los antiguos cabalistas hebreos. También puede el letrismo relacionarse con la aportación laberíntica de los anagramatistas. Se dice que el autor alejandrino Licofrón (280 a. J.) fué el inventor del procedimiento de trastueque de letras, para obtener, no irracionales síntesis sonoras o visuales, sino nuevas palabras dotadas de preciso sentido. Así, transformó el nombre de la reina *Arsinoé*, en *ión Eras* (violeta de Juno). Pero un auténtico letrismo fonético figuraba como rito en las ceremonias mitríacas, en las que el iniciado pronunciaba sílabas y series de vocales con mágica intencionalidad.

LINEALISMO. — Se entiende por linealismo, en oposición a pictoricismo, el estilo pictórico basado en la preponderancia de la línea. El linealismo es previo a la representación por manchas de lo puramente pictórico y sus procedimientos se revelan en todas las artes, incluso en música, ya que cabe establecer los paralelismos de melodía y línea, armonía y mancha; esto es, expresiones que proceden por acción sucesiva o simultánea. Esto es así por cuanto, aunque las líneas puedan ser percibidas, en su conjunto, en un instante, su origen es temporal y su visión detenida y verdadera también lo es, constituyendo un recorrido, opuesto al instantaneísmo de la mancha.

Wölfflin ha definido la esencia del estilo lineal, en su obra *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte,* diciendo que éste es el «estilo de la precisión sentida plásticamente. La representación (la visión) y la cosa, son, por decirlo así, idénticas (mientras que) para el estilo pictórico no hay más que manchas yuxtapuestas, inconexas. Dibujo y modelado no coinciden ya en el sentido geométrico con el substrato plástico de la forma, reduciéndose a reproducir la apariencia».

En la evolución de los estilos, el linealismo precede, como antes se indicaba, al pictoricismo. Ello sucede a causa de que el proceso de las representaciones plásticas se inicia siempre con el «automatismo gráfico» o pura creación de «melodías visuales» en las que solamente existe una maraña de líneas, más o menos ordenadas rítmica o geométricamente. De ahí se pasa a la confabulación, o identificación primaria de esos esquemas involuntarios con los objetos de la realidad exterior, y después se intenta la creación a partir de ese sistema lineal primitivo. Tan sólo cuando existe una experiencia plenamente objetiva de los conjuntos y del valor expresivo de las referencias ópticas es posible llegar a la creación por la síntesis de las manchas yuxtapuestas.

Sin embargo, para Wölfflin, los linealismos primitivos aludidos, en sus varias etapas, no constituyen todavía lo que él entiende por estilo histórico linealista. Dice que «la libertad absoluta de la línea sólo llega en el momento en que aparece su contrario: luz y sombra», pudiéndose imponer al mismo, por una predilección estilística de los «valores táctiles» sobre los «ópticos». Bajo esta concepción, el auténtico linealismo es el de los maestros del siglo XVI, afirmando que Leonardo es más linealista que Botticelli. Aclara esta aseveración añadiendo que «no es la presencia de la línea, sino el énfasis de su elocuencia», su cántico, lo que «revela la verdad de la forma».

La frase de Delacroix: «Nunca en la naturaleza aparecen paralelas, ni rectas, ni curvas», podría ser indicio del entronque del pictoricismo con las tendencias naturalistas y barrocas. Por el contrario, el linealismo sería una de las condiciones del idealismo

y de cierta manera de realismo empeñada en representar las cosas no como son vistas, sino como son, lo que ya está cerca del «como deberían ser». Esta intención se estructura claramente en la obra de un Mantegna, en la cual la línea adquiere un vigor de acero y corta y recorta cruelmente las siluetas, los fondos, los ornamentos que, de modo muy romano, se goza este pintor en distribuir.

En Durero existe otro claro exponente del más acendrado linealismo, opuesto al pictoricismo de Rembrandt, en el que las líneas desaparecen casi completamente y la expresión se logra con exclusividad por la emergencia de las formas luminosas sobre las obscuridades de los planos intermedios y últimos.

El impresionismo, como crisis del naturalismo, es abiertamente pictoricista, mientras que la reacción de Cézanne procura equilibrar las masas con las líneas, que en algunas tendencias posteriores, como el esquematismo, vuelven a cobrar la decisiva autonomía y el poder director de la vivencia creadora.

LIRISMO. — El lirismo es la facultad general de reunión que se realiza entre lo disperso por medio del amor. Lirismo hay en todas las manifestaciones amorosas humanas, lo mismo en las que relacionan entre sí a los idénticos, como en las que dan origen a esos lanzamientos hasta el infinito, por tratarse de amores inmersos en el mundo de lo místico. El «ser en el mundo» no puede estar en su universo pasivamente, necesita reaccionar para expresarse eligiendo. Si el mundo es el abismo del alma, cada elección configura al elector por ser el resultado de una proyección ideal, de una búsqueda y hallazgo en esa inmensidad universal.

De este lirismo primario surge el lirismo concreto que se expresa en el habla; esto es, que se cumple como esencia desde el momento en que «es» por la afirmación que se delata, por una parte, con la indicación contingente de lo que se ama, por otra, por el estilo abrasado que toma el lenguaje enamorado, cuya razón de ser deriva precisamente de la necesidad de reunión antes citada. Dado que ser no es nunca un mero «sentirse siendo» sino que es siempre un «ser con», la sensación vital por excelencia es la de esa fuerza que determina la orientación y la efectividad de la compañía elegida, sea la de otro ser, la de un sistema de ideas, la de un recuerdo, la de una imposibilidad, la de una ultrarrealidad deseada, etc., etc.

Así, de la precisión de relacionarse activamente, inherente a la condición humana, surge el lirismo idiomático y, de éste, los productos perfilados y puros que constituyen lo esencialmente lírico. La palabra proviene del uso de los griegos de recitar, acompañándose de la lira; en toda verdadera composición lírica debe seguir oyéndose ese acompañamiento inefable, sin el cual no puede tener auténtica realización. Y debe seguir oyéndose

por cuanto el amor conduce directamente a un estado de musicalidad que se exhala por un lenguaje rítmico y no informe. Al nombrar la palabra composición, hemos dado un paso más en la evolución de lo lírico. Como tal se entiende la estructuración del lirismo; lirismo y composición son los correspondientes de los perennes principios de expresión y de representación necesarios para la existencia de arte.

La universalidad de la vivencia lírica ha de alcanzarse por medio del principio de representación que es algo más que la simple ordenación métrica o estrófica, consistiendo en la intención secreta que, segregada por el espíritu, se incorpora a lo sentimental puro, para elevarlo de naturaleza, prefigurando ya en sus raíces la conformación exterior que deberá tener la estructura lírica. La forma no depende, pues, de una imposición *a posteriori,* sino que, germinalmente, se halla en el interior del contenido y de su fuerza lírica.

De todo lo expuesto resulta que el lirismo tiende a expresarse por exaltación; sus modos, sean menores o mayores, tétricos o alegres, dulces o desesperados, tienen siempre un especial matiz, el amoroso, que literalmente ha de hablar exaltando el objeto de su existencia. Esta cualidad es, pues, común a las diversas formas: odas, elegías, himnos, cantatas, sonetos, canciones, madrigales, baladas, etc., y se traduce en el intento de explicarse a través de una dialéctica apasionada, en la que los verbos y el tiempo lo son todo, o bien la síntesis de la imagen de alabanza; de las cuales hay tan perfectos ejemplos en los *Salmos* del Rey David, o en las sencillas *Letanías a la Virgen,* del Rosario, prodigio de concisión y de mesura lírica.

En sus relaciones con la Poética, el lirismo es una «causa que sigue viviendo en el efecto», pues el anhelo creacional, el momento poético, brota por la presión interior del lirismo. Éste no es patrimonio exclusivo del arte idiomático, sino que aparece en todas las creaciones humanas que han surgido bajo su imperio. En la pintura de Rafael, en la de Rubens; en la música de Wagner o en la de Puccini, el lirismo canta tan poderosamente como en las *liras* de Fray Luis de León, o en las *elegías* de Shelley. Para aclarar la similitud que se perfila entre el sentimiento expresionista y el lírico, indicaremos que, aparte de las condiciones concretas de localización, el expresionismo es una suerte de enfermedad del lirismo que nace de una radical desconfianza hacia los medios sencillos de expresión y de una angustia vital extraordinaria, insertada en el principio de amor, cuya inmediata formulación es el estado lírico.

En su coordinación con el tiempo, el lirismo puede tender a recrearse con la contemplación temporalista de lo amado, como sucede en las largas composiciones románticas, en las dibujadas

figuras prerrafaelistas, o, por el contrario, ir desesperadamente en búsqueda de la destrucción del tiempo, mediante el éxtasis. Entonces propende hacia las formas simbolistas, o sea sintéticas; su voluntad se cumple en el horizonte más reducido y la felicidad creacional se realiza en la imagen o en el tema musical. La imagen es un instante habitado. El tema igualmente. De ahí su poder absoluto; son mundos completos a los que el desarrollo puede no añadir nada fundamental ni siquiera interesante. La imagen de Eluard, por ejemplo: «La inmensa fresa del sol», actúa con completa suficiencia lírica.

LIRISMO PLÁSTICO. — El lirismo; esa fuerza inmensa que origina todas las acciones y reacciones del hombre, dentro de sus forzosos límites, entra a veces,, por la vía del estilo, en la materia real que el pintor mueve y remueve para dar validez a sus imágenes, donde lo irreal quiere constituirse en esencia. No se trata entonces de un ismo de posición, sino de entidad volitiva. Algo como una avalancha de amor material se desencadena en las dos dimensiones del cuadro y, en su reducido espacio extático, sirve a la doble función de expresar un hambre devorante hacia todo, y de ordenarse y ofrecerse como el alimento, el único alimento que podrá satisfacer esas ansias sensuales y espirituales en las que toda barrera de significación se deshace y en las cuales el proceso ascensional de la vida del cosmos se manifiesta con una energía desbordante, llena de magnífica furia.

Vecina de la actitud expresionista, pero sin su dramatismo pesimista que ve en cada cosa un enemigo cuyos linderos hay que borrar para que el cielo se posibilite, la acción del lirismo plástico se abre paso entre las normas y los temas, entre los convencionalismos pictóricos y la pasión del artista. Nada puede permanecer distinto y distante en su recinto hirviente; todo, por el contrario, sirve a esa propagación caliente en la que los colores no son poderes llameantes, ni signos de un alfabeto establecido, sino proyecciones, exhalaciones de esa alma que pugna por aparecer entre las cosas con su gran claridad final y consumida. El lirismo plástico no es, pues, una dimensión que pueda ser elegida, ni una actitud de grupo, ni el estilo propio de una época o de un país determinados. El lirismo plástico es la cumbre de una practicabilidad íntima que sólo es dada a aquellos elegidos que pueden transmutar en un volcán su visión personal del universo.

Entre los pintores del presente que mejor merecen la atribución o, mejor dicho, el reconocimiento, de esa altura, se encuentra el ibero Benjamín Palencia. Contemplando diversas fases de la obra producida por él, desde 1918 a 1948, se constata que, a través de esos treinta años, su perspectiva estilística ha variado repetidas veces, desde cierto modernismo con una voluptuosidad

colorista no lejana de la que brillaba en las acuarelas de Renoir, hasta un latente expresionismo que emerge en la violencia de los contrastes cromáticos y en la distorsión de algunas composiciones, pasando por una etapa helada, astral, en la que diversos objetos: peces, lunas, piedras, arenillas, participan de las condiciones estilísticas señaladas a propósito del realismo mágico.

Sin embargo, en todos los períodos aludidos, la actitud, el ángulo referidos carecen de valor primordial; se puede decir que aparecen a la fuerza, condicionados por esa necesidad de soportes que toda expresión humana tiene; lo mismo que es necesario un motivo, unos pinceles, una tela o una tabla, llega a hacerse imprescindible una posición estilística desde la cual «partir» en busca de lo infinito. En cambio, el elemento que jamás falla en todas las obras de esa producción es el lirismo, y un lirismo expresado por medios estrictamente plásticos; esto es, no literarios, ni siquiera alusivos, lo cual no significa que las obras de Palencia carezcan de poesía ni aun de música. El orfismo salvaje de sus escenas campestres sólo podía ser pintado por un ibero o por un ruso. La nacionalidad substancial es aquí otro de los elementos-soporte mencionados anteriormente. Pero las palabras definitivas sobre este arte no pueden ser escritas ni proferidas en un lenguaje distinto del plástico de su propio autor; en casos de tal sumisión al condicionamiento del propio crear casi no caben comentarios, pues se transforman espontáneamente en celebraciones.

LITERALISMO. — El literalismo es la reducción del significado del idioma al sólo paralelismo de mención y cosa. En el fondo, es el resultado de una mecanización absoluta del lenguaje, que tiende a desposeerlo de todos sus valores emocionantes, ligados primariamente a la musicalidad y a la magia de los nombres. Simultáneamente, el literalismo se corresponde con el positivismo al negar a la palabra la posibilidad anagógica de trascender por su sola presencia. Edgar Poe se refirió al concepto egipcio del lenguaje en su disquisición sobre *El poder de las palabras*, siendo conocida esa interpretación por la cual el idioma y sobre todo el escrito tenía potestad para re-crear la realidad, de modo similar al proceso que se cumple en los totems que, en sentido general, es el correspondiente al animismo.

Por consiguiente, podríamos establecer unas relaciones de correspondencia entre animismo y significado viviente de las palabras, idealismo y valor simbólico-anagógico, y materialismo mecanicista y literalismo.

Esto, en cuanto se refiere al habla de la cotidianeidad, carece apenas de significado, pues la necesidad utilitaria que rige lo cotidiano no permite el uso trascendental del idioma. Por ello,

para entrar en el conocimiento de la verdadera esencia de un modo de lenguaje, es necesario buscar su actividad en los más altos estilos significativos. Y, en ellos, el literalismo es la reducción a lo experimental o a una intuición casi animal, directamente ligada con la bruta emergencia de las cosas referenciables.

LITOCRONISMO. — Litocronismo ha sido llamado el procedimiento pictórico surrealista de petrificar el tiempo representándolo pictóricamente. Así como el simultaneísmo surgió de la necesidad de expresar el movimiento, acudiendo para ello al expediente de hacer figurar una serie de tiempos, o estados, de un cuerpo al moverse, el litocronismo ha prescindido de la idea de movimiento tendiendo más bien a la especificación de los aspectos que la cosa tiene o llega a tener sucesivamente en el transcurrir temporal. La técnica ha sido semejante, consistiendo en organizar, dentro de la superficie del cuadro, una serie de fragmentos cada uno de los cuales se refiere a un tiempo determinado. Salvador Dalí es uno de los pintores que más partido ha sacado de este ismo empeñado en enriquecer la pintura con una cuarta dimensión.

LOCALISMO. — Tendencia a supervalorar lo local geográfico, con sus particularidades y anecdotismos; con frecuencia este movimiento alcanza proporciones que, a su luz tan condicionada, parecen superiores a su entidad real. Ello sucede porque en toda creación hay no sólo una perspectiva inherente, sino también un sistema de límites culturales que son emanados a tanta mayor distancia cuanto más profunda es la raíz creacional. Esta ley se basa en la misma condición humana y en la estructuración del yo se ve confirmada por la evolución de los auténticos creadores cuya trayectoria les lleva siempre de lo particular a lo general, de las características nacionales a las de universalidad. Por el contrario, en los localismos hay una fatal caída hacia la pequeñez del mundo-límite en el cual se hallan enclavados y si, a veces, técnicamente, logran calidades de consideración, pronto se determina la minusvalía de éstas, por falta de servicio a una gran idea de función total. Los artistas que se limitan a lo regional son el más claro exponente de ello y aun cuando en ocasiones consigan alcanzar fama en países extranjeros por encontrar ambientes concomitantes con el que contribuyó a su formación, su importancia se deshace bajo la crítica severa de los puros significados últimos, de cuyo lenguaje no entienden una sola palabra.

LOGICISMO.— Predominio de la lógica en el conjunto representativo de una creación. En rigor solamente puede hablarse

de lógica como tratado de logos; esto es, como teoría del método del conocimiento y de la función del pensar, simultáneamente que como crítica de las formas de ese pensar y de las relaciones y dependencias entre los pensamientos y sus expresiones. Sin embargo, en sentido generalizador se suele hablar de lógica y de logicismo casi como sinónimos de razón y de racionalismo, entendiendo por lógico todo pensamiento estructurado por las leyes estrictas que presiden las formaciones intelectuales, en completa independencia de los factores motrices y afectivos. Por el contrario, se denominan «alogicismos» o «antirracionalismos», literariamente, a las producciones en las cuales el pensar está enriquecido, aunque impurificado, por una aplicación incoherente del principio de causalidad, fundada en concepciones y sentimientos relacionados con el animismo.

LUMINISMO. — Ismo descubierto por Gómez de la Serna al ironizar sobre la influencia de la mayor luminosidad de los interiores funcionales en la mentalidad del presente. Sin embargo, los movimientos puristas plásticos y arquitectónicos, ostentan la huella de esa necesidad de luz. No hay más que leer la descripción de cómo debe ser el estudio del artista hecha por Theo Van Doesburg, el teórico del elementalismo. Dice: «El taller del artista será como una campana de vidrio o un cristal vacío. El pintor ha de ser «blanco», es decir, sin dramas y sin manchas; el pincel cuadrado y duro, sin nada de polvo, puro como un instrumento quirúrgico. Ciertamente, puede aprenderse mucho en un laboratorio médico. El taller del pintor ha de tener la atmósfera de las montañas de 3.000 metros de altura; la cumbre coronada por nieves eternas. El frío mata los microbios». Parecidamente se expresa Jean Cocteau cuando, al referirse a Strawinsky, dice que en su mesa de trabajo todo reluce como en la vitrina de un cirujano, mientras que, en el bureau de Rimsky Korsakof, el orden era simplemente el de un buen burócrata. Esta es una de las transiciones que ha realizado, en algunos de sus intentos, el arte contemporáneo, sobreponiendo el ideal de pureza al de armonía, el de particularidad y eficiencia técnica al de generalidad y utilidad general humana. La luminosidad alcanzada ha sido tan potente que, a veces, ha desplazado la sencilla luz del día. Y ese luminismo no ha sido el efecto del funcionalismo con sus grandes ventanales, sino su causa.

M

MADISMO. — Movimiento de poesía, pintura, danza y escultura del grupo Madí, fundado en la Argentina y dirigido por Gyula Kosice. Integran el grupo, como principales, Sandu Darie, Esteban Eitler, H. J. Kollreuter, Diyi Laañ, Rhod Rothfuss, Valdo Wellington. La abstracción es su común denominador, siendo una de sus aportaciones esenciales la pintura-objeto evadida de la forma cuadrada o rectangular, para adoptar figuras triangulares, trapeciales o más complejas. El grupo Madí publica un boletín trimestral conteniendo amplia información de sus actividades, a partir de 1951.

MAGICISMO. — El magicismo está constituído por todas aquellas acciones y creaciones que se realizan mediante la modalidad mágica del pensamiento, la cual se ha considerado a través del alogicismo, del infantilismo, etc., y que consiste principalmente en elaboraciones sintéticas instintivas que posponen a la urgencia de solucionar un problema patético, individual o mundial, la lógica estructuración del principio de causa y efecto. El magicismo reposa, posiblemente, en una noción dinámica de los seres por la cual éstos tendrían menos importancia como tales que como poderes, o sea, cualidades, cristalizadas en una actividad o ente determinados. Para la mentalidad mágica lo que interesa es la capacidad de cada cosa, no ella en sí, que desaparece ante la fecundidad de su propia acción. Esta «actividad potencial», cualitativa, de los seres y de los objetos, se halla inmersa en lo que definimos, de acuerdo con Lévy Bruhl, como «principio de participación», lo cual significa que el conjunto de cualidades de cada unidad está unido, ligado, a los de las otras unidades, y todos ellos, reunidos, constituyen un universo en perpetuo estado de fusión y de transmisión de potencias benefactoras o malditas. Gracias a ello se comprenden las «metamorfosis» que pueden experimentar los seres, las concitaciones y rechazos que sobre los mismos se pueden ejercer, mágicamente, y también los simulta-

neísmos que se producen cuando las cualidades de un ser son identificadas o asimiladas a las de otro u otros. Para ilustrar estas condiciones mencionaremos dos ejemplos. El primero de ellos, citado por Frobenius, es el caso típico infantil consistente en «ver una cerilla como bruja» sin dejar de darse cuenta de que el objeto es una cerilla o, naturalmente, otro objeto cualquiera al que, en un momento dado, el niño, «jugando», haga convertirse en potestad mágica. El otro caso, es el de los primitivos que se asimilan a su totem y se sienten simultánea y «realmente» como dobles entidades constituídas por su calidad humana y por la animal del totem respectivo.

A partir de esa sensación mágica primaria el individuo tiende a organizar el mundo exterior según sus exigencias mentales, dando la preferencia total a la confabulación sobre una experiencia que, o no existe, o es tan débil que no llega a ser comprendida. De la disolución de los seres y de las formas se llega al presentimiento de una unidad interior que es la que da principio a los mitos. Cuando la consciencia alcanza la claridad suficiente para advertir la distancia que hay entre esas concepciones basadas en puros elementos motrices y afectivos y las leyes mecánicas que rigen los acontecimientos, interviene la noción del misterio. Entonces, ese misterio se transmuta en religión y se entreabre para dejar paso al hombre o bien cierra sus puertas y queda detrás de la realidad, imprimiéndole una palpitación insensible, un atractivo incomprensible cuya obscuridad es su razón de ser.

La marcha de los conocimientos lógicos, por medio de las ciencias, diversifica el universo con el procedimiento analítico. Buena parte de los sistemas filosóficos hablan tan sólo al intelecto humano, escindiendo radicalmente su naturaleza y olvidando que el motivo de todo ese trabajo no es otro que una inquietud total, que integra sentimiento e instintos. De ahí resulta una nostalgia hacia las grandes síntesis; el primitivismo y la magia son la nueva *Edad de Oro* y se busca en ellas la emoción sagrada que no se encuentra en los tratados lógicos. La magia, empeñada en solucionar todos los problemas, aun a costa de la racionalidad sigue siendo posible. Su preocupación máxima es la de «relacionar» las entidades, los seres y las cosas entre sí. Del mismo modo como la alquimia busca la unidad de la materia y la astrología la unidad cósmica — ambas en conexión con el hilozoísmo —, la magia busca la relación de todas las cosas con el gran solitario que es el hombre, pretendiendo, como dice el Dr. A. Weiss, «desencadenar fuerzas cósmicas por medio de figuras trazadas en el suelo o mediante palabras convenidas».

Vemos en su finalidad y en sus métodos la misma creencia básica que constituía el substrato del magicismo infantil y primitivo. Dado que los seres no son sino concreción de cualidades,

de poderes, y que en todos los reinos vivientes del universo existen también esas cualidades, y esos poderes, el único problema es el de «poner en contacto los núcleos que entre sí se necesitan» para lo cual se usan las fórmulas rituales, los talismanes, los fetiches, etc.

Según Weiss, la magia se divide en tres partes: Magia física, ceremonial y personal, las cuales comprenden: el estudio de los flúidos, el de los talismanes, el del determinismo cósmico o la interdependencia universal de los fenómenos psicofísicos, el de las condiciones rituales para la utilización de los flúidos en el «mundo intermedio», o plano de relación; la magia biológica, la psíquica y la invocatoria, derivada de los cánones egipcios para los recitados ultramundanos, consignados en los *Papiros de Toth*. La magia constituye, además, una organización numérica del cosmos; por ello se pone en contacto con la lógica, pero subyugándola a sus finalidades y maneras particulares. Un simbolismo cósmico hace que la unidad anhelada se realice por un sistema de correspondencias anudadas por la estética y la intuición y reforzadas por la fe. Así, cada número corresponde a un espíritu, a la regencia de un animal, de una planta, de un metal, de una piedra preciosa, de un color, de una cualidad anímica, etc. Estos sistemas simbolistas son los que conformaban los politeísmos de la antigüedad y los que permitieron la asimilación de unos dioses a otros; aun en el plano idealista, seguían siendo las cualidades, los poderes, lo que interesaba, no la entidad real de los dioses. Véase una de esas sistematizaciones mágicas universales: Sol — oro — inteligencia; Saturno — ágata — placeres; Marte — rubí — fuerza; Venus — perla — amor; Luna — topacio — ensueño; Mercurio — amatista — intuición; Júpiter — diamante — gloria. En otros se lleva la precisión a campos más concretos materiales, citando las relaciones entre los astros y determinadas partes del cuerpo, las de éstas con los meses y signos del Zodíaco, etc.

La magia, hecha abstracción de su forzosidad en el estadio prelógico del pensamiento, ha vigorizado la estética con su precisión simbolista, ha alimentado la curioridad cósmica del hombre, dentro de un concepto no mecanicista, sino espiritual, y, según Frazer, ha contribuído, en épocas remotas, «a emancipar a la humanidad, conduciéndola a una visión más ancha y más libre, con una mirada más profunda sobre el mundo». Su frenética voluntad de síntesis, complicada con la de poder, que es la secreta razón de su existencia en pleno período histórico, la ha capacitado para dar al hombre la ilusión de poseer un medio para concitar los fenómenos y someterlos a su voluntad. Vivencialmente, es de una certidumbre tan indudable como la de cualquier forma imaginativa, creacional, del espíritu. Su influen-

cia se evidencia en muchas de las obras artísticas y literarias de occidente; especialmente en lo nórdico aparece con intensidad fluctuante, pero continua, desde los poemas de un Arnim hasta las novelas de Hesse, pasando por los cuentos de Grimm por Goethe y por el visionario Blake, que surge de sus profundidades, delatándose por la propensión a las síntesis absolutas, a la creación de espíritus y de genios con sus rigurosos nombres propios y, sobre todo, por el esoterismo de sus conclusiones. En los dominios de la plástica, la magia se confunde con el demonismo para engendrar los mundos de Bosch y de Huys, enriquecer los espacios del goticismo y para, en el presente, producir el movimiento denominado justamente *Realismo mágico,* en atención a sus contenidos sombríos y palpitantes, en los que una misteriosa concepción de los objetos actúa mediante un verismo lleno de inquietantes dimensiones.

MAGICISMO PLÁSTICO. — Como consecuencia del interés despertado por la magia, en sus relaciones con el surrealismo, y de la impotencia que parece tener actualmente este último movimiento para seguir engendrando nuevas y típicas creaciones, procediendo de las aludidas concomitancias y también del interés desvelado por el sector más obscuro del realismo mágico, se está produciendo un brote profundo y grave de filiación estrictamente mágica, con expresiones en la lírica y en la plástica. Podría ser acaso este movimiento, después de la oscilación hacia el abstractismo que se viene constatando desde 1940 aproximadamente, el horizonte de una próxima renovación espiritual y artística. Puede plantearse la cuestión de si los artistas que practican este género creen realmente en la magia; aclarar tal punto nos introduciría de lleno en una teoría sobre las creencias que, en este lugar, no podemos ni intentar plantear. Bastará que indiquemos que las creencias pueden ser ambivalentes y también hallarse por debajo de las zonas conscientes del pensamiento, surgiendo como aspiración colectiva o personal, y siempre como revelación de la voluntad general de poder y transmutación que preside los cambios de estilo en el transcurso histórico. Tres jóvenes pintores del presente, Juan Ponç, Antonio Tapies y Modesto Cuixart, constituyen la más firme y sorprendente revelación en tal sentido. Lo que, en Ernst, en Miró y en Klee, no eran sino presentimientos, en ellos se está volviendo realidad, dúplice hasta el extremo de constituir como inquietante y maravillosa.

MANIERISMO. — Se entiende por manierismo el estilo resultante de la petrificación de una manera, más allá de sus límites significativos. En el manierismo, la fuerza de los moldes exteriores ha quedado endurecida y ya no sirve para contener el to-

rrente vital de la evolución artística; por el contrario, la armonía de los colores y de las formas se convierte en una suerte de hedonismo, en una teatralización no justificada por drama alguno. Según cita M. L. Caturla, en su *Arte de épocas inciertas*, Pevsner ha advertido que los ademanes de las figuras manieristas no se responden entre sí, sino que se repiten, lo cual quiere decir que, en vez de articularse orgánica, vivientemente, se estructuran según las tendencias ornamentalistas y, como consecuencia, se produce una absoluta descentralización motívica, en la cual «la figura humana se descoyunta, para acoplarse a cornisas, triángulos, recuadros y medallones».

El manierismo aparece, históricamente, como resultante de la influencia que Miguel Ángel ejerce, en primer lugar, sobre sí mismo y, en segundo, sobre sus seguidores que, enamorados de la «bella maniera» comentada por Vassari, se obstinan en recrearla sin medida ni objeto, de un modo inerte. Su petrificación en estilo no significativo recuerda el castigo de la mujer de Lot, cuya culpa fué también encantarse en la contemplación de un pasado no utilizable. En este sentido concreto, se corresponde con los pintores toscanos del siglo XVI, pero, en general, el manierismo hace su aparición en cuanto lo formal predomina sobre el contenido y este modo de academismo es producto de la fijación de las condiciones de un estilo.

La petrificación, la servidumbre aludidas derivan de la duda y de la indecisión; es por ello adecuado el juicio sobre este movimiento que hace depender su origen de la crisis de una cultura, entroncándolo así en la constante de los «estilos de incertidumbre» que se expresan por un amaneramiento colectivo y por la «complacencia en el equívoco» a que tanta importancia otorga M. L. Caturla en su obra citada. Ese equívoco no es otro que el dualismo irónico producido por la inarmónica inserción de un modo cultural en otro, mientras la transición se realiza. Pontormo, Rosso, Bronzino; los pintores manieristas, giran en torno de la órbita de Miguel Ángel porque no les es posible trazar los nuevos derroteros por los que el barroco va a suplantar el clasicismo idealista del Renacimiento. Por ello, sus obras están invadidas de una vacilación fundamental de la que intentan huir por el solo procedimiento técnico y para asegurarse su valía lo colocan bajo la égida del que estiman como insuperable. Es así cómo, a fin de siglo, el wagnerismo constituye otra suerte de manierismo musical, en el que Vicent D'Indy, Hugo Wolf, Hans Pfitzner, Max von Schillings, etc., intentan sostener la grandeza, ya vacía interiormente, del imperialismo wagneriano.

Literariamente, el manierismo se identifica con los ismos que propenden al dominio del tecnicismo formalista y a la tortura de los contenidos y de la corriente lírica dentro de esa armadura

resplandeciente pero atormentadora; tal son el conceptismo, el marinismo, etc.

MAQUINISMO. — El maquinismo, más que una tendencia, es la aparición concentrada de los elementos puramente mecánicos, funcionales, dinámicos, que siempre contiene el arte. Como consecuencia de la maquinización mundial, iniciada en el siglo pasado, esa propensión a acentuar lo que pertenece al dominio del funcionamiento y de la estructura potencial, se ha exacerbado llegando a especificar su influencia por medio de movimientos como el futurismo en el que se programatiza el ideal de la máquina y de su belleza física. En música, el maquinismo se ha revelado en obras como *Pacific,* de Honegger, *Fundición de Acero,* de Molosoff, y, especialmente, a través de las partituras strawinskyanas en las que el vigor rítmico, duramente encuadrado en la métrica más rigurosa, deriva constantemente hacia un idealismo deshumanizado, teatral, neoclasicista y eminentemente mecánico. La regularidad rítmica del jazz e incluso su sonoridad hecha principalmente de percusión y metal pertenecen también plenamente al maquinismo que, al sentar la primacía del ritmo, recae curiosamente en el ritmismo primitivo, cerrando el ciclo de la evolución artística. En poesía, el maquinismo ha constituído más bien una temática que los futuristas italianos, rusos y norteamericanos han explotado hasta sus límites, exaltando la fuerza sometida a la disciplina de la medida y del orden mecánicos, los «poderes» que alientan en las maquinarias, el goce de la «multiplicación del cuerpo por el motor», las grandes urbes y fábricas contemporáneas, «vibrando bajo sus violentas lunas eléctricas», etc. En pintura, han sido posiblemente los franceses Delaunay y Leger quienes mejor han conseguido crear el estilo de ese «maquinismo intrínseco» del siglo. El cine también ha sentido su influencia, como puede verse en diversas producciones, en especial del europeo, que culminan en *Metrópolis,* de Lang, donde se expresa todo el condicionado inherente al imperio de la máquina.

MARINISMO. — El marinismo es la tendencia conceptista realizada por Giovan Battista Marini (1569-1625) y sus seguidores, la cual se corresponde casi exactamente con el gongorismo español y con el eufuismo inglés, más tardío, de John Lyly (1554-1606), con el preciosismo francés y con el estilo plástico del manierismo. Consiste principalmente en el abuso de las formas complicadas de la retórica, tales como distorsiones de la sintaxis, alambicamiento y ampulosidad del lenguaje, metáforas basadas en el equívoco, etc. En cuanto lo que han propugnado los ismos líricos del siglo xx es la espontaneidad, más aún, el automatismo de la asociación de ideas y, por consiguiente, de la imagen, esos mo-

vimientos del siglo XVII son exactamente sus contrarios. En ellos nada se produce compulsivamente, por una combustión interior, sino que todo se prepara cuidadosamente y se compone con arreglo a las más puras leyes de la artificiosidad. Lo que en el barroquismo es drama cósmico, en el manierismo es juego y *divertimento*. La técnica de Marini se basa en un descriptivismo a ultranza, que usa para su consistencia con un sistema de expresiones inmediatas, ni la traslación verbal de un mundo visionario, sino que se refiere constantemente a lo ornamental y a lo decorativo. De «lujosa exterioridad» fué calificada su creación en la que, según Croce, la «musicalidad es substituída por una mera «sonoridad», vacía y vana «que no responde a una íntima realidad sentimental, sino que se corresponde con lo colorista; colorismo que no es el coloreado íntimo y lírico que nunca falta en los verdaderos pintores, sino la ostentación del color que seduce y engaña».

Sin embargo, la crítica sentada no puede olvidar que los defectos hallados en Marini son los de su tiempo y que la grandeza de este poeta reside precisamente en haber invivido de tal forma sus especialidades que ha devenido representativo del mismo.

MATERIALISMO. — El materialismo es la doctrina que no reconoce otra realidad que la materia. A lo largo de la historia de la filosofía, el materialismo aparece en diversas ocasiones, desde las concepciones atomistas de los griegos, hasta el materialismo científico de un Haeckel o el implicado en el existencialismo. La primera consecuencia de la tendencia materialista es la de negar la realidad del espíritu, como entidad distinta de la materia; para esta doctrina el pensamiento no es sino una función, en epifenómeno constituído por encima de la estructura material a la que, por consiguiente, atribuye capacidad potencial suficiente para haber llegado a darse a sí misma el hecho de la consciencia. El materialismo es el antiespiritualismo y de su sistema se desprende la eterna evolución de un cosmos monista en el que esa única realidad, de la materia-fuerza, actúa sin motivo, sin finalidad y sin descanso. Según la escolástica, lo material no era lo opuesto a lo espiritual, sino a lo formal; la materia era el substrato del cual surgían las formas por obra del espíritu creador. En ese sentido, puede hablarse de un materialismo artístico cuyas huellas encontraremos siempre que lo formal se vea desbordado hacia lo caótico material. El naturalismo es la consecuencia de esa caída, cuya exasperación habla a través del barroco. Existe una pintura, una música, una poesía, etc., que usan de la materia para expresar esencias inmateriales y que, al hacerlo, buscan cristalizar en un estilo lo más aéreo posible, como si temieran contaminarse con ese mínimo de materia inevitable. Por el contrario, hay

otras creaciones en las que, a pesar de sus finalidades, el estilo declaradamente materialista, expresándose con una gozosa inmersión en el medio comunicativo. Tal acontece con la lírica de Fray Luis de León, con la de Góngora, con la prosa de Fernando de Rojas, con la pintura del siglo XVII, etc., cuya estética consiste primordialmente en buscar los efectos espirituales mediante una cálida sintaxis idiomática en la que todo se subordina a cierta pesantez poderosa y brillante por la cual el materialismo intenta justificarse extremamente.

Dentro de esta tendencia y sin poner ya su técnica al servicio de espiritualismo ninguno está la obra de Pablo Neruda. Sus *Tres Cantos Materiales* son la declaración de principios por la cual se valora solamente lo que tiene una evidencia sensorial cuyas cualidades físicas se animan por medio de las adjetivaciones más extraordinarias. Comparado con el materialismo total de Neruda el de Góngora resulta de una elevación incomparable. Es evidente que el hombre no puede desprenderse de la materia; el artista menos todavía, pues la materia es su modo de hablar, el muro a través del cual podrá ir hallando las formas significativas que delatarán su inquietud cósmica. Pero el verdadero materialismo adviene cuando, como dice Comte, se quiere explicar lo superior por lo inferior. En la crisis barroca que es el modernismo hay una indudable pasión materialista; se quiere hacer escultura, o sea materia, de todo. Pero existe una distancia inmensa entre las construcciones materiales de Gaudí y el amontonamiento alimenticio de los mercados, donde Neruda encuentra con frecuencia sus mejores motivos de inspiración.

El ismo de lo material se reconcentra por el resultado paulatino de su cultivo. Y cuando solamente queda en pie lo material como hecho evidente para la consciencia se llega a este estado de cosas, en el cual resuena la voz de Georges Bataille, para intentar reconstruir el ideal perdido, diciendo: «La noche es también un sol y la ausencia del mito es también un mito; el más frío, el más puro, el solo verdadero». Lo importante de esta proposición es que expresa hasta qué punto es insuficiente la «ausencia de mito» y hasta qué extremo es necesario convertirla en «también un mito».

Cuando se identifica totalmente la realidad con la materia se hace necesario destruir la realidad para ver «qué tiene dentro». Esto y no otra cosa es lo que ha buscado contemporáneamente el movimiento surrealista. Hemos dicho repetidas veces que el hecho básico del arte son «las relaciones del hombre con la realidad», las cuales deben ser expresadas por la temática y por el estilo. Es a causa de ese materialismo insostenible que ocupa todos los resquicios de la vida del presente que se ha hecho necesario el arte sádico en cuanto enemigo de la realidad-materia,

INFANTILISMO.
Paul Klee, *Niño*. 1937.

MEDIEVALISMO. Paolo Uccello,
Fragmento de una batalla.

cada día más incomprensible, a pesar de las ciencias, y más insoportable. El existencialismo no ha hecho sino seguir las huellas de ese procedimiento destructivo, aun cuando «duda» de la capacidad humana para concitar a la existencia y rehacerla según los modos mentales. Véase la novela de Sartre, *La Náusea,* y en ella se encontrarán descritos los efectos del materialismo absoluto.

MATERIALISMO HISTÓRICO. — Se denomina así a la doctrina de Marx y Engels, basada en la interpretación materialista de la historia, por la cual los motores de la acción humana no eran sino los elementos económicos. La consecuencia directa de este materialismo que consiste, como justamente hace notar Martín Heidegger, en su *Carta sobre el Humanismo,* no tanto en creer que toda sea materia, cuanto en que el hombre solamente deba ser usado para fines materiales, es la formación de un nuevo imperialismo cerebral, ya que no espiritual, que intenta llevar la acción policíaca a todas las estructuras del pensamiento y de la creación, dictando reglas para el pensar y para el arte, las cuales, después de la breve euforia futurista, han abocado en el llamado *Realismo socialista,* medio el más expedito para la manufacturación en masa de obras mediocres, revolucionarias en la temática con fines de propaganda, y absolutamente académicas en cuanto al estilo, severamente decretado por las autoridades soviéticas. Esta vocación inquisitorial del materialismo no ha sido óbice para que, recientemente, dijera Tristán Tzara, en su opúsculo *Le Surrealisme et l'aprés guerre,* que los poetas de las últimas generaciones se sentían herederos de una doble tradición subversiva; la puramente lírica y la política.

MECANICISMO. — El mecanicismo es el sistema que traslada al campo de la biológica y del pensamiento las leyes mecánicas que rigen en el universo físico. Culturalmente, el mecanicismo es la última etapa de la proyección anímica sobre el mundo, la cual se produce cuando las brumas áureas del idealismo desaparecen dejando el paso franco a la simple lucidez material, mecánica, que, desposeída de toda fuerza sentimental, ordena las estructuras de la realidad según las leyes de la objetividad y del inexorable principio de causalidad, llevando hasta esa mecánica y maquinista sistematización todo el complejo de actividades, relaciones, interpretaciones y esperanzas humanas. El mecanicismo es signo de madurez cultural y encerraría el peligro de un anquilosamiento definitivo de las fuerzas vivientes del intelecto y del espíritu si no fuese porque la irracionalidad vigilante e invasora está siempre preparada para intervenir en pro del equilibrio total humano al que la visión mecanicista puede perjudicar más que el más exasperado de los irracionalismos.

MEDIEVALISMO. — Se denomina medievalismo al conjunto cultural comprendido en el marco histórico de la Edad Media. La vaguedad de tal concepto ha de resultar extrema, dado que comprende un período de mil años aproximadamente, en cuyo tiempo las más inauditas variaciones de todo orden se realizan. La división en dos períodos: Alta y Baja Edad Media, correspondiendo a las fases antigua y moderna de esta época, no bastan tampoco para poder configurar el concepto en una forma suficientemente expresiva. De todo esto se deduce el carácter eminentemente negativo que siempre ha tenido el calificativo medievalista, aplicado a cualquier orden de cosas. No pudiendo saber exactamente «qué es» lo medieval, o sea dónde se hallan sus límites estilísticos determinados, se viene en la costumbre de usar de esta denominación para definir lo que, frente a los órdenes estrictos de estilos tan precisos como: gótico, neoclásico, romántico, etc., ostenta cierto carácter caótico. En la Edad Media se transmutan las esencias culturales del mundo grecorromano, dentro de la potente fermentación suministrada por el factor bárbaro, bruscamente liberado de sus opresores en civilización. El cristianismo se agrega para desviar el sentido orgíaco y totalmente regresivo que hubiese tenido tal acontecimiento. Y de la mezcla de los tres elementos aludidos va surgiendo un cuerpo híbrido que, durante la Alta Edad Media, va trabajosamente incorporándose, en lucha contra una cuarta potencia, la islámica oriental, que hace acto de presencia en Occidente. La Edad Media conoce la floración magnífica del románico, verdadero premio a la obscuridad, al dolor, al nocturno desvelo de aquella edad que, certeramente, fué definida por Verlaine como «enorme y delicada». La delicadeza de su enfermedad, de su lenta y extraña gestación de tantos valores del pasado y del futuro, se sublima en el estallido nórdico del gótico. Por otra parte, llega, con el *stil nuovo* y el franciscanismo a la suprema madurez del puro lirismo, que es, siempre, una de las formas más altas y directas de civilización y de cultura.

MEDITERRANEÍSMO. — Tendencia surgida en Francia y España, a fines del primer cuarto de siglo actual, de reacción contra el modernismo y el expresionismo, en escultura. Aristide Maillol, José Clará y otros exponen la tendencia, que presupone una reducción de lo mediterráneo a lo alejandrino y clásico romano, prescindiendo del acre mediterráneo cananeo, del modernista *avant la letre* mediterráneo cretense, y de otros mediterráneos más, igualmente eficaces y auténticos.

MELODISMO. — Por contraposición al armonismo, o predominio de la armonía, en el complejo sonoro, se llama melodismo

a la primacía de la melodía. Significativamente, el melodismo es una simplificación de los medios expresivos que traduce una necesidad más sencilla que la que da lugar a las grandes tramas sinfónicas, contrapuntísticas o armónicas. En la melodía los sentimientos no pueden expresarse sino sucesivamente, por lo tanto no hay en este sistema simultaneísmo ninguno. De ahí que el melodismo se preste como ninguna otra forma para la explanación de lirismos sin excesivas complicaciones, como los que originan las canciones populares. Otra de las vías que conducen al melodismo es la concentración en la melodía de expresiones de naturaleza unívoca, cuya fuerza tremenda y sobria sea enemiga de todo acompañamiento. Las armonías, cuando no entrañan dramatismo, no hacen sino adular a la melodía; por ello en el canto gregoriano, en las músicas litúrgicas de la antigüedad, etc., se desdeñaba el procedimiento de «acompañar» a lo que no precisaba de tal sostén para ofrecerse en toda su grandeza. El desarrollo del armonismo ha coincidido con la exploración y explotación del subjetivismo; toda la cultura posromántica se ha gozado ahondando en las canteras del cerebralismo hasta aumentar al máximo grado las «distancias interiores». La música donde se realiza el más exacerbado armonismo, que es la atonal, es también la que expresa la mayor complejidad anímica. Contrariamente, el melodismo tiende a la huída de tales mundos cerrados por la senda del naturalismo y de la claridad expositiva. Se habla de la necesidad de «comprender la música» desde la iniciación del proceso de disgregación aludido; el público del melodismo no precisa de aclaración ninguna y jamás se ha planteado el problema de entender la expresión musical por el hecho de que la ha asimilado sin darse cuenta de ello, gracias a la sencillez del contenido y de su técnica correspondiente.

El melodismo se contrapone al armonismo también en otro sentido. Al considerar una forma de expresión musical tan severamente armonista como es la que en muchas obras de Debussy se encierra, se advierte que la carencia de melodía importante y su substitución por el valor de los acordes es la correspondencia exacta de la estética simbolista, en contraposición a la romántica. Esta última es narrativa, temporalista, y predominantemente sentimental. Aquélla es sintética, antitemporalista y sensibleintelectual. La melodía transcurre y explica un proceso, una situación interior, una gama de sentimientos que se suceden en el tiempo y que se coordinan en una serie de causas y efectos, de interrogaciones y respuestas. Contrariamente, el acorde actúa en un instante, se realiza en un presente absoluto, conduciendo al éxtasis y teniendo por ello valor de símbolo, que habla a la sensibilidad y a la inteligencia. Esta es la razón por la cual los públicos no preparados prefieren las maneras melodistas que alcanzan su ma-

yor eficiencia en la ópera italiana, en la canción de cada época, y en el teatro lírico, en general.

El equilibrio entre los factores melódicos y armónicos es posiblemente en la música rusa donde mejor se ha conseguido. Tanto en la sobriedad armónica de Skrjabin como en la caleidoscópica variedad de Strawinsky existen perfectos ejemplos de lo que puede lograrse en esta dirección. La *Séptima Sonata*, el *Poema del Éxtasis*, los últimos *Preludios*, del primero, y los ballets del segundo, son un exponente magnífico de la segura y perfecta conjunción de la expresividad sucesiva melódica y de la simultánea armónica.

METRICISMO. —Sumisión del arte al metro o medida. Así como el ritmo es el principio vital, interior, del movimiento, el metro es la ley objetiva, exterior, por la cual ese transcurrir se ordena según simetrías espaciales o temporales. En las artes plásticas, el metricismo se traduce en geometrización y en fijación canónica de los «números» básicos que dan la proporción deseada. En música y en poesía, artes temporales, el metro tiene por misión distribuir regularmente los tiempos en los que han de encajar los períodos de las frases. Hugo Riemann define la diferencia entre ritmo y metro diciendo que el primero depende de la duración de las diferentes notas que constituyen las melodías, mientras que el segundo procede de la acentuación, dividiendo los tiempos en fuertes y débiles para hacer sensible su existencia. De este modo la temporalidad de la música queda incorporada a su capacidad de expresión como factor primordial e imprescindible. En la escritura musical el tiempo se indica por la relación entre la velocidad de la unidad y el número de unidades que intervienen en cada célula métrica o compás. Éstas, por consiguiente, son independientes de la melodía, aun cuando, al ordenarse, deben hacerse coincidir al máximo con la acentuación natural; esto es, expresiva, del canto. Contrariamente, la célula rítmica es el conjunto coherente mínimo que tiene valor intencional de por sí y cuya sucesión encadenada da lugar a la trama rítmica de una obra. En poesía sucede semejantemente. El ritmo depende de la distribución de los acentos y el metro del número de sílabas contenidas en cada verso, equivalencia del compás. Sin embargo, acontece también que el metro debe constituirse de acuerdo con el ritmo, tal como sucede en música, pues, de lo contrario, la medida constituiría un elemento de desorden en vez de ser la codificación y estructuración mecánica del orden viviente que es el ritmo. La exageración de la acentuación métrica produce la mecanización de la música. La manera de leer una melodía puede ser, o bien tendiendo al fraseo, o a la regularidad métrica; en poesía acontece exactamente, pudiendo darse preferencia a

la frase, prescindiendo del metro o, por el contrario, a la seca estructura de los versos, con lo que la entonación se acerca al sentido de las salmodias primitivas en las cuales se busca expresamente el efecto de monotonía. Para conseguir que los sistemas métricos musicales, o sea los compases, se adapten al acentuado potencial rítmico, existe una relativa variedad de metros, desde el básico de dos tiempos, hasta los complicados de 5-8 6-4, etc., cuyas deficiencias se suplen con el empleo de los signos reguladores de la intensidad del sonido, que pueden, en un momento dado, invertir el signo de los tiempos haciendo que uno débil reciba acentuación más potente que el correspondiente fuerte.

Michel Brenet explica cómo, en la época del humanismo, tuvieron lugar varios intentos para interpretar musicalmente metros de la poesía latina. Las *Odas*, de Horacio, fueron compuestas en este sentido por Hofhaimer y Senfl (1534 y 1539) a cuatro voces y en contrapunto, nota contra nota. Asimismo, el español Salinas dedica numerosas páginas de su obra *De Música* (1577) al estudio de esas aplicaciones de los metros poéticos a los musicales (*).

Estilísticamente, el metricismo musical consiste en la subordinación de la creación al metrónomo. En la música romántica, en la que predominan los efectos patéticos y la ley del contraste, con frecuencia se abandona la rigurosa medida al sentimiento del ejecutante. Por el contrario, en la música clásica y en la contemporánea, en especial en el maquinismo strawinskyano, el metrónomo rige con imperio absoluto la duración y las acentuaciones pudiendo afirmarse que el resultado obtenido en las interpretaciones es tanto mejor cuanta la sumisión a esa «máquina temporal», lo cual demuestra el metricismo intrínseco de esos estilos.

MICROTONALISMO. — El microtonalismo es el sistema musical basado en el divisionismo máximo audible de las distancias entre los grados de una escala, aumentando con ello el número de notas realizables. La necesidad del microtonalismo es originariamente oriental e indudablemente contiene gérmenes expresionistas; en ese estilo se intentan apurar todos los matices melódicos posibles mediante el efecto especial logrado con esas afinaciones intermedias que, en ocasiones, se convierten en un auxiliar poderoso de la emotividad cantada. En la India, el sistema denominado *Sruti* formula una escala de 22 grados, que se elevan hasta 24 en la música arábigopersa. Sin embargo, el microtonalismo oriental no constituye sistema. La matización de los valores melódicos se realiza tan sólo en los intervalos menores, comprendidos entre las 4.ª y 5.ª consonantes; con preferencia entre tono y semitono o entre 3.ª mayor y menor.

(*) *Dic. Música.* Ed. Iberia.

Desde principios de siglo, la música europea, ya conducida hacia lo orientalizante por diversas vías; el exotismo ruso, el cromatismo wagneriano y, sobre todo, el atonalismo hebreovienés, sentía la necesidad de una renovación radical. Aloys Haba y otros compositores checos propugnaron por realizarla mediante el microtonalismo. Ya Ferruccio Busoni había dividido el tono en tercios, pero esto no parecía suficiente; Haba partió de la escala de doce semitonos, cuya subdivisión produjo 24 cuartos de tono y 48 octavos de tono. ¿Hasta qué extremo eran necesarias esas medidas extremas y hasta dónde llegaba el valor verdaderamente artístico de los resultados conseguidos? Adolfo Salazar se hace estas preguntas e intenta contestarlas desde el punto de vista musical y no acústico, pues del primero se trata. Desde luego, afirma que las distancias microtónicas se oyen perfectamente, y se aprecian, en los movimientos conjuntos o entre los pequeños intervalos melódicos, lo que no sucede en los grandes saltos, en los que el matiz desaparece: ésto es lo que ya la experiencia había enseñado a los orientales, como se ha indicado anteriormente. En último término, Salazar deja la cuestión planteada sin pronunciarse a favor ni en contra del microtonalismo. Dice que es preciso discriminar si los cuartos, sextos, etc., de tono son «indispensables para la realización estética de la idea del compositor y si no aparecen mejor como superentonaciones, en intervalos que podrían presentarse con similitud de efecto dentro de la entonación normal».

Aloys Haba ha compuesto casi todas sus obras en el sistema microtonal, entre ellas *Cinco Suites* y *Diez Fantasías*, para piano, a las que Karel Reiner parangona con el *Clave bien temperado*, de J. S. Bach. Para poder conseguir los resultados técnicos deseados, ha sido necesaria la construcción de instrumentos especiales. Ya en 1917, Willi Mollendorf daba conciertos, en Alemania, de música microtonal, por medio de un armonio afinado a esas distancias inferiores al semitono. Prescindiendo del futuro que pueda tener el microtonalismo, su aparición era forzosa dentro del proceso de orientalización de la música (y de la filosofía) europeas de nuestro tiempo, en cuya tendencia ha intervenido activamente hasta el extremo más radical explotado artísticamente.

MIMETISMO. — El mimetismo es la automática transformación que en el aspecto exterior de algunos seres naturales se opera ante el cumplimiento de condiciones especiales del ambiente o de sus propias necesidades. Se ha estudiado un mimetismo defensivo y también otro masoquista; existen razas de insectoshojas que se transforman hasta el extremo máximo de sus posibilidades en figuras vegetales, con la intención de que otros insectos los devoren. Un arte concretamente mimetista no se ha producido

hasta el presente, si bien las cualidades aludidas han influenciado a algunos pintores esquematistas, dedicados al ritmismo animal.

MINIATURISMO. — El miniaturismo es la tendencia a la multiplicidad reducida. Franz Roh, en su libro *Realismo mágico,* analizó tan perfectamente la razón de ser y el modo de la miniatura que transcribimos seguidamente varios fragmentos de su análisis, como base para la elaboración de la más remota esencia que nos ha sido dado hallar en el fenómeno. Dice: «La rigurosa dedicación al objeto tiene en el arte más reciente funciones muy varias. Pero casi siempre se manifiesta en forma de miniatura. Se pretende dotar de una lucidez penetrante y prolija al contemplador que, en su conocimiento del mundo y en su idealidad, es demasiado sumario y descuidado. Por miniatura se entiende, en general, una pintura fina y exacta, ejecutada sobre una superficie muy pequeña; una pintura cuyo carácter decisivo suele proceder del exiguo perímetro exterior. Pero aunque es cierto que la angostura de la superficie obliga a toda representación a buscar también lo pequeño por dentro, eso no es más que el concepto extrínseco y superficial de la miniatura. La miniatura intrínseca es el arte producido por la intención de «buscar la infinitud de lo pequeño». Es éste un concepto de la miniatura que se inspira en una manera peculiar de intuir el mundo y, por tanto, puede encontrar aplicación en todas las artes, aún en la música.»

El miniaturismo intrínseco ha aparecido en diversas épocas del arte, pero, especialmente, en el postexpresionismo contemporáneo y en el goticismo medieval, así como en los primitivos holandeses. Contemplando creaciones de Spiess, Schrimpf, o de Peter Huys y H. Bosch se comprueban exactamente las apreciaciones hechas por Roh y se advierte el sentido de la «manera peculiar de intuir el mundo» a que él alude sin otra explicación. En nuestra concepción general de los modos artísticos señalamos que el grandiosismo, con sus expresiones particulares monumentalistas o titánicas, correspondía a los períodos míticos y religiosos de la humanidad. Si el impulso de dilatación, de elevación, de grandeza, significa el anhelo de transfiguración hacia la inmensidad cósmica, con su inevitable consecuencia de desatención de lo pequeño y de destrucción de sus fronteras, es indudable que el miniaturismo se encontrará en el extremo opuesto a esa significación. En su voluntad de significar las escisiones, los detalles, las ranuras por las que el todo se deshace en la vasta multiplicidad de las formas y de las vidas, late el impulso contrario al que ha elevado las construcciones gigantes llenas de ímpetu celeste. Por ello consideramos al miniaturismo con la rigurosa mirada de la crítica absoluta que nos lleva a ver en él una manera maligna de re-crear lo mundano. Afirmar esto implica, naturalmente, la creencia en que

toda obra de arte es una elección entre las posibilidades indefinidas, por la cual, el creador, prescindiendo de su ilusión de referirse a la objetividad, se compromete de un modo total. Su estilo, o sea su conducta, expresa sus aspiraciones; esto es, la dirección que su espíritu toma al colaborar con la naturaleza para producir ese sobremundo que es el arte. Así, el miniaturismo es un modo gravemente «inferior» de reproducir la creación, cuando no un lamento por esa condición de lo diverso que halla su concomitancia en el espíritu del artista. Al miniaturizar se disgrega. Véase ese sentido «infernal» de la miniatura en el más perfecto representante del modo: Hyerónimus Bosch. Los aquelarres que pueblan sus creaciones son inframundos que, como continuación del infernalismo gótico, pululan constituyendo un conjunto al que la suprema *mancia* de un Paracelso no dudaría en atribuir reales cualidades para el mal. En su tratado *Antrodermus plutonicus*, Praetorius describe los genios malignos del fantasmagorismo nórdico diciendo: «Los antiguos no han podido decir otra cosa de los *kobolds* sino que eran hombres verdaderos de forma semejante a la de niños pequeños, con trajes pintarrajeados; algunos añaden que llevan un cuchillo que sale de sus riñones, que causa el peor efecto, a causa de haber sido en otro tiempo asesinados perversamente con aquel instrumento». Puede fácilmente observarse la relación que existe entre ese contenido «mágico» de las representaciones del autor del *Jardín de las Delicias* y el de las obras catalogadas contemporáneamente bajo el epígrafe de esa tendencia. En música, tenemos un ejemplo, casi insuperable, de miniaturismo «infernal», con la obra de Igor Strawinsky: *Historia del Soldado*. En ella se comprende la verdad del aserto de Franz Roh, pues el tratamiento individualista hasta la exacerbación, miniaturizando los ritmos que quedan descarnados al extremo, de los instrumentos, conduce a la significación total del miniaturismo.

Desde luego, quedan excluídas de nuestra concepción de este modo aquellas obras en las cuales la miniaturización no pasa de ser un hecho mecánico, sin trascendencia expresiva ninguna, y que muchas veces obedece a simples necesidades de orden material y utilitario.

MISERABILISMO. — Tendencia temática pictórica. Consiste en la elección de tipos de miseria, dolor y hambre como asunto predilecto para la figuración plástica. No se trata aquí de la búsqueda de lo pintoresco, como en un período de Rembrandt, sino más bien de la glorificación consciente o inconsciente del hombre que padece, del adolescente chico o chica que inspiraron a Tomás de Quincey su «teoría del paria». Pablo Picasso, en sus períodos azul y rosa pintó muchos modelos de ese género, actualmente

reactivado por Xavier Blanch. Sin embargo, ese proceso de valoración de lo inferior, doliente y trágico, puede aparecer de forma no temática, cual en Buffet, e incluso abstracta, pero esto ya «es otra historia».

MISTICISMO.— El misticismo no es una tendencia, ni un estilo, ni siquiera un movimiento del espíritu; el misticismo es una altura. En sentido general, puede hablarse de misticismo siempre que la transfiguración se cumple, con sus inconfundibles modos de aparecerse, pero, concretamente, el misticismo se realiza en el dominio exclusivo de las relaciones del hombre con la Divinidad. Lo místico es, en su más entrañable esencia, la solución de todas las problemáticas, por la reunión íntima y sagrada, por el concierto, de todos los elementos que constituyen el vivir humano. En lo místico se relacionan los factores antes mutuamente irreductibles: la realidad, el mundo, el espíritu, el tiempo y el éxtasis, se unen en el acto más completo que puede realizar un ser viviente, el de la adoración ilimitada. En el estado místico se revelan las secretas fuerzas que unifican lo que parecía destinado a una separación infinita. Sin embargo, el misticismo auténtico constituye una proyección de tal naturaleza que escapa por su condición al análisis, porque es obra de la gracia. Lo que se puede definir son las aproximaciones a lo místico, las vías y las estructuras en las que ese vivir se produce, las gradas exteriores de lo iluminado. En ellas, o se olvida la existencia del universo con sus contrarios enemigos hasta el fin de los siglos o se reciben revelaciones sobre la posibilidad de las fusiones incomprensibles para la lógica y para el positivismo. De este modo, lo místico deviene ejemplar para la vivencia general de la existencia. Sus transportes son el modelo de todos los transires que levantan al hombre de su degradación original hasta la contemplación de las más puras cumbres de la idea y del sentimiento. Cuando el misticismo sistematiza el universo, lo construye duro y transparente como el *Castillo* de Santa Teresa; cuando se acerca a él para humanizarlo e infundirle la ternura que alienta en la tristeza de los hombres, le hace hablar en el dulce lenguaje de San Francisco de Asís.

Un misticismo dramático, incompleto, aun cuando no haya podido decantar plenamente en tales formas de entrega a lo inefable, siempre originará, con su aparición, la brusca elevación del «tono» espiritual-creacional de una obra. Así acontece con la pintura de los primitivos italianos, con el gótico, con el barroco de los imagineros españoles, con Rouault; así sucede también en la música de Bach, en la de César Franck, en el *Parsifal* wagneriano, en el *Prometheo*, de Skrjabin y en las *Meditaciones Sinfónicas*, de Oliver Messiaen.

El misticismo confiere la virtud del apasionamiento trascendente y con ella la categoría más lejana a que pueden aspirar los lanzamientos del espíritu. Es ciertamente difícil dilucidar hasta qué extremo se relacionan misticismo y ascesis religiosa-artística. En los estilos de sufrimiento, como en algunas imágenes bizantinas, en Grünewald, etc., la llama mística arde con otro color distinto al que habíamos vislumbrado al hablar del autor del *Cántico al Sol.* También existen esas formas de «misticismo decadente» que Merejkowsky explora, a las que parecen pertenecer obras tan diversas como los himnos solares del rey profeta Ikhunatón, las misteriosas frases del *Libro del Tao,* de Lao-Tsé, cuando se refieren a ese más allá del mundo que es «un cuadrado sin ángulos, sin lados» e incluso algunos, bastantes, de los versos producidos desde que la estética simbolista se propuso devolver a la humanidad su perdido sentido del misterio. Como el existencialista francés Marcel analiza, el acto de ponerse en contacto con el yo, es ya un acto de trascendencia que nos lanza al misterio. Y el sumirse en el misterio y entrar en él con apasionamiento es la esencia de lo místico, aun etimológicamente.

Por esa diversidad de aspectos y de jerarquías de las manifestaciones místicas venimos a confirmar que el misticismo no es sino una altura, un grado de conocimiento efusivo alcanzado por el ser. Se delata por esa fusión que realiza de inmediato, iluminando todos los ámbitos de la personalidad y transfigurando los problemas existenciales en una solución radiante que, o lleva consigo las cosas hasta Dios o se olvida de su existencia, para abismarse en un Único que basta y que cura de la desazón temporal, porque vida no es sino «destructividad organizada». El místico lo sabe y por eso «sólo quiere servir a señor que no se le pueda morir». La lucha, la agonía del místico, se halla en la capacidad que tenga para desgarrarse con esa huída de lo mundanal y, por consiguiente, en la cantidad de dolor que aporte al sacrificio. El misticismo se distingue de lo religioso por esa condición humana de su proceder, que integra en el canto de adoración todos los constituyentes de la vida auténtica.

MITOLOGISMO. — Tendencia a la utilización del idealismo mitológico. Desde el ocaso de la antigüedad, la belleza y el orden de los mitos se impuso como una realidad que era necesario defender de la desaparición total. Por diversas vías se ha verificado la conservación no ya de los aspectos mecanizados, arqueológicos, contenidos en las mitologías, sino de sus esencias vitales. Una de ellas, acaso la primera, fué la magia, siempre atenta a revalorizar el «lado obscuro de la naturaleza» y de la cultura. Asimilando los dioses antiguos a demonios y atribuyendo a éstos poder para intervenir activamente en los destinos humanos, faci-

litó la continuidad de la difusión de lo mitológico, si bien absolutamente desvirtuado en cuanto a su condición y a sus atributos ideales. Posteriormente, fué el humanismo renacentista el que se preocupó en exhumar, junto con las estatuas de los dioses y de los héroes, los valores espirituales de las grandes creaciones míticas. De ahí procede el mitologismo estético que tanta importancia alcanzó durante los siglos XVI al XVIII; los mitos se aparecían a la lírica como síntesis maravillosas de cualidades, de color, de fuerza, como verdaderas «imágenes hechas» que era necesario reincorporar al arte y a la poesía para acercarse a la perfecta obra de los grecorromanos; modelo durante esa época, en la cual se iniciaron también estudios sobre el tema, abundando en el siglo XVIII diccionarios y tratados mitológicos para la vulgarización de los caracteres y símbolos de los dioses. En el siglo XIX, especialmente desde el descubrimiento de Champollion, que permitió descifrar los secretos del idioma jeroglífico egipcio, ese interés se extendió hacia Egipto y después hacia Asia «cuna de la humanidad». Obras como la del Conde de Volney, tejido romántico de desesperaciones nostálgicas, de conocimientos teosóficos, de anhelos míticos, etc., prepararon el terreno para los investigadores de las mitologías. La *Biblia de la Humanidad*, de Michelet, sigue siendo, en el presente, una de las obras más interesantes y bellas escritas sobre la materia. Con posterioridad, el mitologismo fué acentuando su carácter casi científico, como consecuencia de los estudios de Frazer, de Lévy Bruhl, de Frobenius, etcétera. Los mitos se aparecieron como lo que realmente eran: síntesis de conocimiento vivencial sobre el universo, geniales intuiciones sobre el orden mundial y las jerarquías del espíritu y de la fuerza; no fábulas gratuitas para encantar a la imaginación de los antiguos y de los estetas. Ese movimiento de profundización en lo mitológico se puede constatar en la poesía; el parnasianismo corresponde a la pura revisión plástica, exterior, de los valores idealistas míticos. Por el simbolismo, se entra en la trama de la función mitológica, como verdadero ensueño profético; por las tendencias posteriores, el irracionalismo actúa con plena independencia hasta recrear el estado en que los mitos se producen.

MODALISMO. — El modalismo es el cultivo de los modos o sistemas de escalas musicales. Desde Rameau, la música occidental se orientó hacia el empleo exclusivo del jónico, o serie de do, en sus dos aspectos: mayor y menor, pero, a partir del Romanticismo, Mussorsgky y Grieg comenzaron a utilizar los olvidados modos gregorianos relegados a los usos litúrgicos. Vincent D'Indy y sobre todo Claude Debussy, han hecho una revalorización de la belleza grave y estática de los estilos modales, partiendo tam-

bién de algunos aspectos de la música popular, procedente del antiguo modalismo (*).

MODALISMO TONAL. — Forma del modalismo hacia la que deriva gran parte de la música strawinskyana. En especial, su ballet para música vocal y de percusión, con pianos, *Noces*, es un ejemplo definitivo de los resultados que pueden conseguirse por ese sistema, el cual articula la severidad de las melodías modales dentro del funcionalismo tonal con todas sus características estructurales, que permiten mayor movilidad y desarrollo que el estricto sistema de los modos litúrgicos.

MODERNISMO. — El modernismo es la tendencia dinámica que su propio nombre expresa; la necesidad de renovación y la creencia en que es posible una superación constante, cuyo índice se mide por la «modernidad» del hecho. En esta proposición queda incluído el equívoco de ese movimiento empeñado en conseguir una perpetua novedad instalada sobre el tiempo presente. De ahí la tensión que se constata en las obras modernistas. Un estudio continuado de diversas fuentes y posibilidades actúa para el logro de la «originalidad» modernista. La inquietud de que parte de la tendencia se expresa inevitablemente en formas fugadas que reproducen la fiebre inventiva e invasora de la misma, situada en la constante del barroco. La noción crepuscular del «fin de siglo» estimula la precisión de hallar «nuevas» fórmulas, nuevas expresiones y experiencias para substituir al «decadentismo» que hasta el 1900 ha venido posesionándose del arte y la literatura, desde varios decenios atrás. El modernismo se opone, en parte, a lo posromántico, pero no se atreve a romper definitivamente con ello; es el primer síntoma de la descomposición general de los ismos, la cual habrá de irse efectuando en los lustros posteriores. El modernismo es el síntoma de la crisis de lo que llamaremos «cultura de movimiento», por contraposición a «cultura de conocimiento», escisión y distingo que se cumple precisamente en el comenzar del siglo xx. Todos los adelantos mecánicos son en aquella iniciación de otro mundo sentidos como algo portentoso; la grandiosidad incluye favorablemente al mal gusto, por huir de los «exquisitos». Y hacia la solución modernista se precipitan multitud de afluentes estéticos, tales como el neogoticismo, el wagnerismo, el arqueologismo y, sobre todo, el ornamentalismo céltico que, en el prerrafaelismo inglés, se disfraza de idealismo italiano.

Una personalidad genial, Antonio Gaudí (1852-1926) centra en

(*) Los modos son siete: dórico, frigio, lidio, mixolidio, eolio, hipofrigio y jónico, correspondientes a las series de notas formadas sobre: re, mi, fa, sol, la, si, y do, respectivamente.

Cataluña la fase principal de ese movimiento europeo que, en Francia e Inglaterra, recibe la denominación de «Modern Style». La torturada e inmensa inspiración de Gaudí, profeta del surrealismo y uno de los espíritus más independientes que han existido, va creando una serie de edificios de los que dice Salvador Dalí: «Ningún esfuerzo colectivo ha llegado a crear un mundo de sueños tan puro y tan impresionante como esos edificios «modern style», los cuales, al margen de la arquitectura, constituyen, por sí solos, verdaderas realizaciones de deseos solidificados, en los que el más violento y cruel automatismo traduce dolorosamente el odio a la realidad y la necesidad del refugio en un mundo ideal». En un mundo que Frederik Kiesler define como antifuncional, al expresarse del siguiente modo: «Yo opongo al misticismo de la higiene, que es la superstición de la arquitectura funcional, las realidades de una arquitectura mágica que enraíza en la totalidad de lo humano y no en las partes benditas o malditas de ese ser».

La voluntad musical de hegemonía es tan intensa en el arte modernista que dobla y descompone a su arbitrio las calidades de las materias para hacer con ellas puras construcciones expresivas, en las cuales lo ornamental prosigue la invasión pasional iniciada por las formas fundamentales arquitectónicas, las cuales no cesan así de extenderse y de proliferar, trastocando todos los órdenes, hasta endurecer las materias flúidas y convertir en blandas a las sólidas, convirtiendo en escultórico lo que por su naturaleza no puede serlo, como el humo, los espejos, el agua, etc., cuya aspiración puede hallarse, germinalmente, en Rodin y en toda la escultura subsiguiente, que se halla bajo la omnipotente presión del musicalismo de la época.

La frase de Cocteau por la que dice que para la juventud de su tiempo tienen tanta importancia las novelas de Julio Verne como el *Tristán* wagneriano, es altamente representativa, pues, en efecto, ¿qué es el modernismo sino la ascensión a la superficie de todos los elementos que, como infusorios, pululan en las *Veinte mil leguas de viaje submarino*, en el *Viaje al centro de la Tierra*, etcétera? La pasión del descubrimiento, a la que, movimientos posteriores, como el cubismo, educarán enseñándola a buscar sus propios fines en la estética, se desborda y una confusión general, caótica, se adueña del conjunto, complejo como nunca. El «fin de siglo» se transforma en un fin de veinte siglos y con el modernismo se aspira a crear un período absolutamente nuevo. Sin embargo, antes de que puedan fructificar las simientes de la nueva cosecha es necesario resumir y agotar todas las esencias acumuladas en tan larga tradición cultural y artística; eso es lo que se encarga de hacer la pasión modernista. Con frecuencia, los movimientos que se presentan ante sí mismos como desti-

nados a la fundación de lo nuevo, tan sólo son las apoteosis de lo viejo. Es difícil para las grandes pasiones materialistas el huir de lo antecedente; quieren escapar de su dominio precisamente por cuanto se sienten atraídas hacia ello. En el modernismo hay un anhelo de futurizar, pero hay también la absoluta impotencia para realizarlo; es posromanticismo en el sentido de que no puede evadirse a la atracción de las creaciones del pasado próximo o remoto; se siente vinculado, lo mismo que a los éxtasis dibujados por Dante Gabriel Rossetti con procedimientos que derivan directamente de las fíbulas y de las ornamentaciones de los escudos bárbaros, a las reconstrucciones fantásticas de los palacios de Nínive y de Babilonia, o a las catedrales góticas. El nuevo signo habrá de presentarse con el reto: «Hay que destruir los museos...» El futurismo será el encargado de procurar lo que el modernismo hubiera deseado intensamente: liberarse de la carga cultural.

La urgencia y el dolor de ese anhelo intraducible vienen dados por el musicalismo. Esa realización de lo «inmediato en su inmediatez», se desahoga en la silenciosa furia de las ornamentaciones, a las que el funcionalista Adolf Loos denominará «crímenes». Por ellas, el modernismo intentará explicarse y justificarse como una crisis inevitable; la del tiempo. Hay épocas que sienten mucho más hondamente el problema de lo que se llama destino. En nuestra concepción de lo humano, radicalmente cristiana, sentimos que el destino, que la salvabilidad humana, dependen de una organización adecuada o no del tiempo; del momento final depende todo. De ahí que se produzcan, colectivamente, crispaciones culturales en las cuales parece que un inmenso presentimiento o, mejor, deseo de finalizar, de darse y deshacerse dándose, se apodere de todo. El musicalismo, la «actividad desenfrenada del espacio gótico», etc., no son sino manifestaciones de este impulso de perecimiento ardiente; es por esta causa que los edificios modernistas parecen esos grandes castillos con los que finalizan los fuegos artificiales.

MODERNISMO LITERARIO. — El modernismo literario surgió hacia 1896 en forma de oposición al mero sentimentalismo romántico. Coincide con el crepuscularismo francés y con la influencia de todas las escuelas que privaban durante el fin de siglo. En la lengua española es Rubén Darío quien se encarga personalmente de dar fin al siglo XIX e iniciar con su retoricismo y su afrancesamiento el proceso que había de abrir paso a todas las innovaciones de la época. Federico de Onís analiza justamente el modernismo literario y dice al respecto: «El modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se

había de manifestar en el arte, la ciencia, etc.... El triunfo del modernismo (1896-1905) trajo la producción de grandes poetas individuales, que tienen poco de común entre sí, fuera de este carácter subjetivo, que ya hemos definido como propio del modernismo, y la presencia en muchos de ellos de influencias francesas y rubendarianas, que vinieron a ser como el molde general de la época, pero que significan poco ante su radical fuerte originalidad.»

MOLINOSISMO. — Doctrina quietista de Miguel de Molinos (1627-1696).

MONISMO. — Monismo es la doctrina que integra la esencia de todas las cosas en un solo principio, negando la dualidad de las substancias: materia y energía, y refiriendo a una u otra la potestad de lo absoluto. El monismo es transformado en mística por la escuela de Alejandría, en especial por Plotino que, en sus *Enéadas*, canta las excelencias de ese Uno-primordial, del cual han sido emanadas todas las criaturas. El panteísmo procede semejantemente sumiendo las apariencias en una integridad cósmica que no admite ruptura interior y que promete el descanso final de los fenómenos en el seno del «alma del mundo».

El monismo materialista moderno, propugnado principalmente por Ernst Haeckel, atribuye a la materia el poder y las cualidades de la energía. Lo importante, negativamente, de esta tendencia es la asimilación de lo espiritual a lo energético, con lo cual se recae en una concepción sorda y cerrada de la existencia. El monismo pertenece mejor al género de las explicaciones que al de las vivencias. El hombre vive sumido en un pluralismo de solicitudes, de aspectos, de irredenciones, que le hacen conocer, por oposición, la idea de lo único. Después, elabora ésta a su imagen y semejanza, tanto más subjetivamente cuanto más crea desprenderse de la «superstición colectiva», sea mágica o religiosa. De ahí que no exista unidad ni en la contemplación del universo y que, por consiguiente, la libertad humana sea libertad para el error. El monismo alejandrino tenía el mensaje de preparar a la comprensión de lo que está más allá de las realidades sensibles, escindidas por naturaleza. El monismo materialista no puede solucionar ningún problema del devenir; según su hipótesis, la diversidad de las cosas y de sus apariciones sería una especie de «enfermedad» de la materia-energía que, de su unidad cerrada original, se habría visto forzada a ese despliegue sin finalidad ni sentido.

Muy diferente a esta concepción desesperada es el anhelo de que lo contradictorio llegue a perderse entre sí por el amor. En el monismo místico, la luz de la pasión confiere a lo racional un

especial aspecto hiriente que lleva al deseo de que «todo no sea eternamente así». Es en esta dirección que se produce la obra del Maestro Eckart y que, en el presente, ha dicho André Bretón las palabras más significativas sobre la esencia del movimiento surrealista al establecer que «todo conduce a la creencia de que existe un cierto punto del espíritu en el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser percibidos contradictoriamente». Este punto no es otra cosa que el éxtasis lúcido en el cual la sinergia de los contrarios se transfigura en lirismo superracional y vidente. Sin embargo, este monismo es tan sólo la esperanza de un sentimiento; no la evidencia de una realidad superior o de un orden infinito.

MONOPLURALISMO. — Tendencia que intenta fundir las concepciones, contrarias, del monismo y del pluralismo; realizándose en ella una síntesis de las multiplicidades en el seno de la unidad (V. Pluralismo y Universalismo).

MONSTRUOSISMO. — El monstruosismo es una de las realizaciones de la temática del arte universal. Prescindiendo aquí de lo monstruoso intrínseco; esto es, estilítico, vamos a dilucidar solamente lo que se refiere a los monstruos de las representaciones. Vemos que en el arte chino, en el de la antigua Mesopotamia, en el gótico, en el contemporáneo y hasta en el griego, hacen su aparición esos seres de conformación obscura y proporciones gigantes. Asimismo en las literaturas, en especial en las sagradas y míticas, se hacen frecuentes alusiones a los monstruos. La Biblia cita a Leviatán, a Rahab y a Tannin, la serpiente de los mares, que debe identificarse con el dragón chino y con la desconocida potencia que los babilonios llamaban Tiamat, personificación del caos y esposa de Kingú, el fuego subterráneo. En las narraciones del ciclo heroico helénico se mencionan luchas como las de Teseo con el Minotauro y las de Jasón con los toros mágicos, en el país del Vellocino de oro. Los investigadores están de acuerdo en reconocer en tales creaciones los símbolos de las concepciones primarias sobre la naturaleza y sus poderes fecundantes y destructores, verdadera zona intermedia entre la serenidad del antropocentrismo que se inicia con los mitos de Helios y Narciso, y la total obscuridad prelógica. Lo monstruoso hace así su aparición volcánica para recordar el origen caótico y terrible de las existencias. El titanismo no es sino la grada siguiente a lo animalístico, constituyendo una de las «ascensiones» realizadas por la humanidad, en su escisión del mundo ctónico.

MEDITERRANEÍSMO. A. Maillol, *La Venus del collar.*

MONUMENTALISMO. — En el concepto de lo monumental se interfieren frecuentemente dos sentidos diversos: el que más propiamente debe denominarse grandiosismo, o tendencia a la dilatación de lo concreto creado, y el factor de perennización que es la esencia de lo monumental. El arte es monumentalismo siempre, atendiendo al último de los significados enunciados. Si no le es dado «salvar los fenómenos» en lo que éstos tienen de transitoriedad amenazada, de temblor entre el estar y el desaparecer, puede, por lo menos, procurar la conservación de ese endurecimiento de la vivencia de los mismos que es lo monumental. Monumento equivale, pues, a testigo. El arte va llenando la tierra de silenciosos testigos de la grandeza y el dolor humanos. Es a ellos a los que se refiere Ives Tanguy con sus misteriosas escenografías en las que personajes abstractos, helados y finales, permanecen en un mundo en el que los destellos del cristal y de la luz acuñada por el arte no pueden ya interceder ante la nada.

MORFOLOGISMO. — El morfologismo es la orientación consciente del arte dentro del sistema general de las formas cósmicas y naturales. Lo que el formalismo realiza en el dominio, general, de la necesidad de forma, el morfologismo lo cumple entre las dimensiones concretas que esas formas toman y elaboran. El morfologismo responde a una honda y turbadora preocupación por el misterio que implica la diversidad de las formaciones. ¿Qué se oculta detrás de las formas? ¿Qué significado tienen sus actitudes petrificadas, materializadas? Estas son las interrogaciones que se plantea el morfologismo. El universo tiene hambre y esa constante furia que se oculta o revela en las morfologías es el secreto que el artista desea aprender de la naturaleza. Las diferentes sistematizaciones de las formas, los mimetismos, las densidades, las distintas capacidades de las presencias vivas, orgánicas o inorgánicas, excitan la pasión de conocer la razón de esa multiplicidad inmensa e intensa. De este modo, el morfologismo es la exasperación del formalismo naturalista, en sus aspectos concretos, buscando una ciencia de las relaciones y de las correspondencias entre las formas y las esencias. También son incluídas dentro de ese recinto las formas creadas por el hombre y cuyo fin utilitario ha enmascarado su eminente significado plástico. En el número nueve de la revista *Cahiers d'Art* se reproducen, reunidos, un motor de aviación de nueve cilindros en estrella y la Cúpula de San Lorenzo, de Turín. Como resultado de una distribución idéntica de fuerzas, las formas se identifican hasta un grado impresionante de similitud; en ese estudio comparativo hay una lección inolvidable sobre la inexorable vigencia de las leyes naturales. En *Art News, Annual, 1947,* se comparan con el mismo éxito formaciones debidas a diversos orígenes: explosio-

MINIATURISMO.
nstituciones latinas de Nebrija.

47

nes, topografías, descargas eléctricas, texturas materiales, etcétera.

La búsqueda del morfologismo se verifica a veces sobre la pantalla de lo posible. Es importantísimo a este extremo el consejo de Leonardo de Vinci en el que dice: «Si observas algún muro lleno de sucias manchas o en el que destacan piedras de diversas substancias, y si te propones idear un paisaje, podrás ver allí, sobre ese muro, las imágenes de distintos países, ornados de montañas, peñascos, árboles, llanuras, grandes valles y cuellos de múltiples formas; podrás ver allí, todavía, numerosas figuras de batallas y de rápidas acciones, extraños aspectos de rostros y actitudes, y otras infinitas cosas que podrás integrar en formas de arte». Queda en estos conceptos expresado el substrato del que parten, plásticamente, las formas posibles; la numerosidad del movimiento, la gris articulación caótica de la que pueden emerger, si el espíritu decreta la ordenación, la claridad de las formas vivas. Un deseo de extensión y de goce posee a las formas universales; el artista usa de sus posibilidades en ese sentido y realiza morfologismo. Dalí ha cultivado con frecuencia esas regiones donde la confabulación termina lo inacabado y donde el instinto completa lo que la visión extrae de la sombra. En su óleo *El Enigma infinito,* todo el paisaje tiende a transmutarse en boca sin que esa transformación aparezca como inconveniente o forzada; un cuidadoso estudio de las formas le ha permitido organizar ese mimetismo de elementos tan heterogéneos «aparentemente».

MUÑEQUISMO. — Tendencia a «acartonar» los personajes pictóricos o literarios. Simbólicamente es una inserción de muerte en las figuras, una reducción «homuncular», para verlas como en un porta de laboratorio. En el arte del siglo xx ha sido muy frecuente esta reducción de seres a muñecos, como siguiendo a Paracelso. Trátese del teatro de marionetas, resurgido; de los «Esperpentos» y seres que emergen en *La pipa de Kif*, de Valle-Inclán, o de los personajes del *Petrushka* strawinskyano, o de su misma *Historia del soldado,* asistimos a esa trágica minimización, que debe derivar del anti-héroe dostoyevskiano, llegando a Kafka como también a Schoenberg. El automatismo, el «teatro de robots», los seres deformados e «intervenidos» de algunas novelas de H. G. Wells caben en este vasto grupo que expone una de las fórmulas eficaces humanas para deshacerse del dolor existencial.

MUSEÍSMO. — Se llama museísmo a la tendencia, común a la inmensa mayoría de los pintores de tercer o cuarto orden, de pintar siguiendo las orientaciones aprendidas en los museos. Este calificativo ha extremado su rigor desde que la pintura contem-

poránea ha actuado decididamente en un sentido contrario al de la pintura que, por tradición, consideramos museal. El mismo E. d'Ors, en su libro sobre Picasso, pedía a éste que, por fin, hiciese algo como lo que se ve en los museos, a cuya súplica jamás ha accedido el autor del *Rapto de Europa*. A propósito de G. de Chirico y de sus temas, tan grandilocuentes, ha habido quien ha pronunciado, con intención peyorativa, el calificativo de que nos ocupamos, pero esta crítica adversa pertenece al orden de las muchas que se han hecho a este gran creador italiano, a raíz de su posición política, por quienes no concebían un surrealismo que no estuviera bajo las órdenes de la extrema izquierda.

MUSICALISMO. — La esencia del musicalismo; esto es, del fenómeno musical, ha sido definida por Nietzsche como «expresión del antagonismo y el dolor originales en el corazón del Uno primordial». Kierkegaard, refiriéndose más al modo como esa expresión se cumple, ha dicho que «la música no puede expresar sino lo inmediato» y, dado que la reflexión mata esa instantaneidad, deviene imposible la traducción de lo musical al lenguaje. Según estas ideas, la música es un movimiento patético que asume la representación del más íntimo sentido existencial, realizándose en un «presente constante». Esta relación con el tiempo la aclara Strawinsky diciendo que «el fenómeno de la música nos es dado con el único fin de constituir un orden en las cosas, comprendiendo, en primer lugar, un orden entre el hombre y el tiempo» para lo cual precisa una «crononomía» (*). La naturaleza de ese orden es la aludida por Nietzsche, sobrepasando la mera concepción cronométrica. Supuesto que el tiempo es el «horizonte del hombre», según expresión heideggeriana, resulta que el antagonismo y el dolor a que Nietzsche se refiere son seguramente el del tiempo y el instante, el del Uno y lo múltiple, el del éxtasis y la diversidad. El filósofo ruso Souvtchinsky insiste sobre los puntos principales de la cuestión cuando afirma que la música es un «complejo innato de intuiciones y de practicabilidades, fundado ante todo en una experiencia musical del tiempo». ¿Qué es esa experiencia musical del tiempo? No puede ser sino la exteriorización del antagonismo que acabamos de aludir; esto es, la emanación teatralizada del sentimiento de esos dualismos que se cumplen entre el ser y el estar, o sea, una especulación sensible realizada sobre el movimiento de lo esencialmente indecible a pesar de su emotividad. De estas condiciones deriva el hecho de que la música sea incapaz para las expresiones concretas y, por contra, tenga una inmensa capacidad para la

(*) *Poética musical.*

expresión general, abstracta, lo que la convierte en el arte más adecuado para promover la *unio mystica* con un sentido plenamente universal, cuya eficiencia sólo depende de sus valores internos de fuerza y autenticidad.

MUSICALISMO MÁGICO. — En la concepción primitiva de la música, ésta no es sino la repetición de todos los elementos cósmicos. Participa de las cualidades generales de todos los objetos animados o inanimados y también se corresponde, concretamente, partícula por partícula con esos seres o categorías. De ahí que el canto sea considerado como una acción mágica que pone en conmoción el universo entero y también la necesidad de ordenar, según sistemas de correspondencias, todos los puntos cardinales de esas radiaciones por las que planetas, animales, notas, días, colores, etc., se relacionan absolutamente. Marius Schneider, en su importante obra *El Origen musical de los animales símbolos en la mitología y escultura antiguas* (*) demuestra que estas ordenaciones mágicas musicales existen desde las culturas pretotemísticas, hasta la románica y bizantina, pasando por la grecorromana, la de la India, China, Sumeria, etc.

Sume el autor citado estos paralelismos en una concepción vibratoria del universo. «Puesto que se atraen los fenómenos del mismo género; por ejemplo, sonidos parecidos, fuerzas análogas, claro es que cuando uno produce un sonido, inmediatamente empieza a resonar la octava superior de este sonido... Asimismo, el dragón trae la lluvia por pertenecer al elemento agua, y cada cuerpo origina su sombra adecuada», dice, citando a Lu Pu Wei, y añade: «Así, pues, todo el cosmos se considera como una especie de planos vibrantes y la clase de vibración más trascendental es la vibración acústica. La Música es la armonía del cielo con la tierra». Describe la relación de los ritmos con los cuatro elementos y sus colores correspondientes, estableciendo las condiciones de ese simbolismo universal que llega, según la alta mística china, a las correspondencias más concretas y objetivas. El «principio de participación» enlaza cuidadosamente los más apartados aspectos de la realidad y del espíritu. La magia interviene con su creencia en que determinadas acciones en cada uno de los planos vibratorios aludidos generan sus concomitantes en los otros.

(*) Instituto Español de Musicología.

N

NACIONALISMO. — El nacionalismo es el cultivo consciente de las particularidades de lo nacional. El problema, por consiguiente, reside en la dilucidación de hasta qué punto éstas constituyen reales diferencias, del mismo modo como en el estudio de las evoluciones temporales importa discriminar qué condiciones son las puramente temporalistas y qué otras son constantes, bajo la máscara de la moda y del estilo de época, así en lo nacional acaece que muchas diferencias lo son tan solo de matiz y de grado. Los nacionalismos no integran radicalismos de diferenciación absoluta, ni siquiera las razas bastan para explicar fenómenos que mejor se deben a la especialización consciente. Estas son las conclusiones a las que llega Robert H. Lowie, en su Antropología Cultural (*), después del análisis experimental en la inmensa mayoría de los grupos humanos. Lo nacional es la elaboración, la ambientación dentro de un clima y de una unidad destinal, de unas posibilidades humanas que, en lo fundamental, son muy semejantes, si no idénticas, a las de otras nacionalidades o razas. Existen particularidades, es cierto, pero éstas son solamente modos exteriores de cultivar lo que intrínsecamente se produce de una manera invariable.

En los nacionalismos cabe establecer tres etapas primordiales: la de formación, la de actuación diferenciada, y la que se halla por encima y por debajo de éstas, enlazándolas con lo universal. El hombre primitivo es casi el mismo bajo todos los climas. Así sucede con el hombre superior. Las diferencias se hallan en la zona intermedia; de ellas se nutren los nacionalismos. Entre la grada rítmica inferior y la abstracta, universal, se originan las elaboraciones particulares antes aludidas, que son las que generan los folklores, las artes populares y los caracteres propios de cada grupo.

Ahora bien, para el estudio concreto de los estilos y de las formas es precisamente necesaria esa zona de lo nacional en la que la diversidad es la regla. Sea producto de la especialización

(*) Ed. Fondo de Cultura Económica. Méjico.

o del clima, lo particular interesa como referencia y como signo de la voluntad particular inscrita en cada destino nacional. Así el germanismo se aparece como un anhelo sin fronteras que halla en el panteísmo y en la libre religiosidad el escenario de su intuición mundial, mientras la hispanidad se produce como una violenta asimilación de la realidad y de la autenticidad existencial, frecuentemente sumida en la contemplación de la muerte, con las dos reacciones fundamentales del materialismo hedonístico y del idealismo místico, etc.

«El estilo — dice Lowie — implica algo más que la simple dicción, porque todos los grupos humanos tienen en alta estima ciertos procedimientos que aplican con insistencia». De esta condición se deduce la forzosidad de tomar en consideración el factor nacional siempre que se trate de apurar el sentido de una manera de creación cultural o artística. Dada la barrera creada en las literaturas por los idiomas, se comprende que la intención de las formas literarias haya sido con frecuencia la del universalismo, tendiendo a superar y a suprimir las posiciones localistas, sea cual fuere su amplitud. Por el contrario, en el dominio de la música, que de por sí es un lenguaje de validez universal, se ha constatado la tendencia a afirmarse siguiendo modos nacionalistas. Lo que, en última instancia, significa el nacionalismo, en obras como las de Falla, Bartok. Debussy o Strawinsky, es materia de investigación para una antropología general artística que aun se halla en sus comienzos como ciencia particular. En el terreno concreto e inferior de la crítica musical vemos que el fenómeno del nacionalismo ha sido mundialmente reconocido e incluso estimulado, a partir de la revalorización de lo nacional verificada por el romanticismo. Chopin y Franz Liszt son posiblemente las figuras principales del nacionalismo musical de la Edad Moderna. Es a partir de sus creaciones y de sus enseñanzas que el «valor absoluto» de la música clásicorromántica alemana se convierte en un «valor relativo» frente al cual se erigen la escuela rusa, con Glinka y Mussorgsky, la española con Albéniz y Enrique Granados, la francesa con d'Indy, Fauré, Saint-Saëns, etc., la noruega con Grieg, la bohemia con Smetana, y la italiana con Sgambati, etc.

Todos estos nacionalismos son, en su origen romántico, completamente textuales; esto es, atienden literalmente a las formas y a los contenidos del alma nacional. Muchas veces se inspiran directamente sobre temas de la música popular que desarrollan y elaboran orquestalmente. El segundo paso se produce al construir esos temas según los modelos de ese popularismo al que no se sigue ya textualmente. Adolfo Salazar analiza en Strawinsky las etapas de su nacionalismo. Es efectivamente este compositor uno de los grandes especímenes universales sobre los que puede

verse con claridad meridiana el proceso de la substanciación de un estilo y de sus derivaciones.

En *Petrushka*, Strawinsky desarrolla un nacionalismo casi textual, operando sobre un asunto de carácter popular, con melodías francamente adscritas a ese mundo surgido del magma nacional. El modalismo de la mayor parte de sus motivos es el de la lírica rusa, procedente de la bizantina y de la de Asia Menor. Ese nacionalismo se esencializa y se depura en sus producciones siguientes hasta llegar a la concreción de *Noces*. Desde ese punto avanza todavía hacia la universalización llegando a consistir tan sólo en una substancia, dúctil para ser trabajada en cualquier dirección: neoclasicismo de *Pulcinella*, hebraísmo de *Sinfonía de los Salmos*, influencia del «jazz» en *Ragtime* o en *Concierto para piano e instrumentos de armonía*, etc. Sin embargo, se observa por la dinámica de esos nacionalismos que su intención secreta es la de regresar al seno de lo universal y retornar, por la vía de la abstracción, a lo indiferenciado. Esto confirma nuestras aseveraciones sentadas al principio por las cuales lo nacionalista no es sino una diversificación de lo que originariamente es uno.

Consecuentemente, las divergencias nacionalistas actúan en el mismo sentido de valor que las leyes verticales, relativas a las épocas; lo eterno y lo transitorio, lo general y lo particular, se ofrecen al contemplador simultáneamente, como dos sistemas complementarios que en el dualismo fatal a la condición humana se interexigen mutuamente.

NAIVISMO.— Sinónimo de ingenuismo; uno de los caracteres del postexpresionismo. Se ha pronunciado este calificativo a propósito de varios artistas de ese período, en especial de Henri Rousseau y de Marc Chagall.

NARCISISMO. — El narcisismo es la exageración del proceso de autocontemplación integrado, por esencia, en el arte. Repetidas veces hemos señalado la importancia universal que atribuímos al mito de Narciso que, en nuestra concepción, simboliza la visión antropomórfica del cosmos. Contrario al atomismo que llega a considerar al hombre como un mundo, el narcisismo ve el mundo como un hombre; es de secundaria importancia el hecho de que este hombre sea el yo. Ello procede de las condiciones inherentes al estudio idealista en el cual se verifica la ardiente reconstrucción de la imagen del mundo, disgregada durante el período demoníaco. El espíritu idealista es el narcisismo substancial. Jean Paul dice en su *Diario* cómo el yo constituía un alma que se exteriorizaba y le envolvía sumiéndole en una felicidad sin límites. Todo espíritu pensante o creador; esto es, perteneciente a la acción auténtica, sabe que sus propios límites son los verdaderos

muros de la construcción celeste. Bajo esta contemplación todas las cosas del mundo se configuran en el rostro amoroso y cambiante de Narciso.

NARRATIVISMO. — Género literario que corresponde al relato. Se dice de un estilo que es narrativo por contraposición a lo lírico y también a lo ideológico. El narrativismo cumple su función sin atender a estructura previa alguna; es el estilo de las «crónicas», pues lo histórico ya presupone una organización sistemática en el modo de encadenar los acontecimientos y de estimar sus valores. Como manera opuesta a la lírica, la narrativa rehuye todo modo de apasionamiento y de énfasis, tendiendo a la exposición escueta y simple de los hechos, que son los que constituyen su mundo. El narrativismo puede operar sobre la realidad y también sobre la ficción, generando entonces las formas novelescas en las cuales el coeficiente de lo narrativo estricto será tanto mayor cuanta la predilección hacia el naturalismo.

NATURALISMO. — La noción de naturalismo se genera desde tres diferentes orígenes que son: la naturaleza, la naturalidad, y las ciencias naturales. Más o menos relacionados entre sí, estos conceptos producen un tipo de concepción del mundo y de arte que ofrece una serie de características constantes. La prioridad de las ciencias naturales conduce a cierta superficialidad; se olvida que en los números está la esencia de todas las cosas y las puras relaciones espaciales y cósmicas ceden el paso a la contemplación que se realiza siguiendo las normas de lo naturalista. La adoración por el espíritu se transforma en culto de las exterioridades de la naturaleza; los ríos, las fuentes, las nubes, las montañas, no son sino la epidermis del mundo físico que, como dice Antonin Artaud, «está ahí» vigilando constantemente la conducta de sus hijos humanos. Cuando J. J. Rousseau preconiza la «vuelta a la naturaleza», u olvida que el hombre la abandonó voluntariamente para construir ciudades y encerrarse en un mundo de muros y murallas, o desconoce simplemente el hecho. El naturalismo surgido del ideal de la naturalidad es otra cosa o, mejor dicho, lo parece. ¿Qué es el estilo, retórico o no, sino el ropaje de la palabra? ¿Es, acaso, el hombre un ser desnudo, natural, como el animal y la planta? En el *Sartor Resartus*, de Carlyle, ese inmenso conocedor del hombre, se demuestra que la historia del género humano es la historia del traje. La instrumentalidad intrínseca del hombre implica la necesidad del vestuario como primaria condición de la falacidad estética y cultural en la que radica su «modo de crecimiento»; esto es, su cultura, inseparable de su existencia. Por esta razón el naturalismo acaba por no ser sino otro modelo de escenografía, de traje, de estilo

y de retórica. Cuando el arcadismo del siglo XVI italiano quiere hacer hablar a los caballeros de las cortes de la nobleza al estilo de los pastores de una imaginaria ínsula de fábula, se ve precisado a extremar la finura del estilo para evitar las torpes expresiones de los campesinos verdaderos. Nace así el más falso de los retoricismos; el que inventa la suprema mentira de la sencillez y de la «verdad humana» para contraponerla al necesario teatralismo de la expresión representada artística.

De esta concepción general nace la filosofía naturalista que no es sino una versión del monismo de la naturaleza, considerándolo como un epifenómeno de la evolución natural. La ciencia naturalista es experimental y rechaza las sistematizaciones generalizadoras; este movimiento se traduce especialmente en las costumbres y en la literatura de la segunda mitad del siglo XIX, y así nace la escuela naturalista en contraposición a la del romanticismo idealista. En la transición Flaubert-Zola queda expresada la distancia recorrida desde una concepción artística de la literatura a otra científica. «Lo que interesa a Zola — dice Guyau, en su obra *El Arte* — en el hombre, es sobre todo y casi exclusivamente el animal. Declara él mismo que estudiará en sus héroes «el desbordamiento de los apetitos». En el análisis del naturalismo, Guyau prosigue diciendo: «El novelista naturalista ha de ser un observador; antes de escribir, hace como Taine: reúne multitud de notas, de pequeños hechos, documentos sobre documentos. Pero no basta; cambia su novela misma en una «experiencia». El observador copia los hechos tal como los ha visto, establece el punto de partida, fija el terreno sólido, sobre el que van a moverse los personajes, a desarrollarse los fenómenos con sus leyes. Después, el experimentador aparece y «realiza la experiencia», es decir, hace mover los personajes de una historia particular, para enseñar en ella que la sucesión de los hechos será tal como lo exige el determinismo de los fenómenos en estudio... En suma, toda la operación consiste en tomar los hechos de la naturaleza, después de estudiar su mecanismo, actuando sobre ellos por las modificaciones de las circunstancias y de los medios, sin apartarse jamás de las leyes de la naturaleza».

Del párrafo transcrito se desprende que el naturalismo procura una escisión radical de cuanto pudiera considerarse «arte». Sin embargo, con este procedimiento, ¿qué es lo que queda? ¿Ciencia? ¿Sociología? La novela que renuncia a los valores poéticos, entendiendo este término en su primigenia versión griega, renuncia también a los valores de autenticidad y ordenación universal. Queda reducida a una crónica de lo que hubiera podido ser, a un estricto experimento sobre las condiciones de la existencia y su finalidad, en consecuencia, no puede ser sino la intrascendental de procurar una diversión o la científica de repro-

ducir sobre un determinado tinglado los elementos de las reacciones humanas, vistos a través de la conducta de x personajes. La novela naturalista, al substituir el «hombre abstracto» y el «hombre metafísico», por el «hombre natural» no ha hecho sino reducir las dimensiones morales del hombre verdadero. Aparte de ello, cuanto más factor narrativo se integre en la novela, o en la obra de arte, mayor deleznabilidad se le condiciona. «En la naturaleza nada es puro», ha dicho perfectamente Pierre Reverdy, en su *Nota eterna del presente*, queriendo significar con esto la corruptibilidad consubstancial a las cosas de la naturaleza. Aclara este concepto, diciendo: «Las obras que atraviesan el tiempo con la menor degradación son aquellas en las que la concepción domina a la imitación. Todas las artes extremoorientales son conceptualistas; esto les permite soportar esa monstruosa materialidad a la que conceden tan importante grandeza». No puede explicarse el proceso con más claridad.

Es evidente que el naturalismo es una tentación para el hombre; en esto reside su peligro y la clave de su posible uso. Véase la insensible disgregación materialista que se apodera del arte griego a partir del siglo VI a. J. C. o la que transforma paulatinamente el titanismo de Miguel Ángel en el barroquismo de Correggio o en el erotismo de Boucher. ¿Qué es eso sino naturalismo? La verdad y la razón de ser de lo naturalista aparece cuando la excesiva espiritualización conduce a la creación hacia los abruptos terrenos de lo deshumanizado y seco; cuando la austeridad y la geometría se adueñan de los conciertos formales, es cuando lo naturalista puede y debe aparecer para mitigar la violencia del fanatismo endurecedor, cuya pureza se acerca a la del hielo eterno.

NAZARENISMO.— El nazarenismo constituyó uno de los modos característicos de la pintura romántica germana. Originado en el sur de Alemania, fué debido en buena parte a la influencia personal del fundador de la tendencia, Friedrich Overbeck (1789-1869), quien, trasladado a Roma, reunió en torno a sí a unos cuantos artistas, entre ellos Pforr, Hottinger, von Cornelius y Vogel, los cuales, si espiritualmente se hallaban deseosos de realizar los ideales poéticos preconizados por Schlegel, plásticamente se sentían bajo la dependencia del arte italiano de la post Edad Media, cuya técnica y temática se proponían continuar. En 1810 dió comienzo la acción conjunta de los nazarenos que, seis años después, dieron realización conjunta a los frescos del Palacio Zuccari, en cuya obra se manifiesta claramente el carácter de ese estilo, precursor directo del perrafaelismo inglés, si bien orientado hacia unos motivos casi estrictamente bíblicos y hagiográficos. Fra Angélico y el Rafael de *Las Estancias* eran los más

altos modelos de su pensamiento, lo que puede comprobarse, en especial, en la obra de Peter von Cornelius. El nazarenismo tuvo la suficiente importancia para trascender a Francia e Inglaterra, donde halló entusiastas eficientes como Armitage y Flandrin. El profundo criterio compositivo, la suave y «silenciosa» distribución del color, el linealismo puesto al servicio de una estricta temática en la que, a veces, hace su aparición un conato de simbolismo, ponen también en el cauce de un gran artista aislado, de Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898). Aun cuando ordinariamente se clasifica al autor de la *Vida de Santa Genoveva,* entre los pintores decorativosimbolistas, situándolo al lado de un Gauguin, de quien le separan inconmensurables distancias, no sólo temáticas, sino también estilísticas, es más bien dentro del clima nazarenista donde, a nuestro juicio, queda explicada la iluminada poesía y la grave mesura de Puvis de Chavannes, cuya obra, por otra parte, carece de la intensa carga alusiva que presentan las creaciones del auténtico simbolismo.

NEGRISMO. — El negrismo, o tendencia a aceptar la sugestión del arte negro, es algo más que una forma de exotismo. Para el conjunto creacional del siglo xx significa tanto que acertadamente ha sido denominado «Renacimiento bárbaro» ese período para el cual los primitivismos han sido la verdadera edad de oro. Es probable que esta atracción de lo instintivo haya sido generada por la necesidad de revitalizar un arte que, con el impresionismo, había llegado a la crisis de sus valores potenciales. La Exposición Universal de París, al introducir en el corazón de Europa el mágico mundo de los fetiches, de las máscaras, de las telas pintadas y de los tambores africanos, produjo un fenómeno que no podemos considerar excesivamente distinto al que realizan los misioneros en las selvas de Nigeria o del Congo. Dos mundos diametralmente opuestos se ponían en contacto; el uno estaba en la cima del desarrollo de las posibilidades inherentes a lo humano; el otro, permanecía sumido en la fragancia obscura de sus escasas conquistas culturales, pero suplía la pobreza con la intensidad. No estaban lejanos los días en los que Nietzsche había definido como valor fundamental, en el arte, el de la fuerza. De aquellos hombres con apariencia indiferenciada se podía, pues, aprender una lección; la de la entrega absoluta a la pasión por la cual el arte y el crimen se convierten en un acto sagrado y cotidiano. Lo criminal aquí es la forma de la pasión, dirigida con una ferocidad sistematizada contra lo natural, para torcerlo, y hacer que la abstracción sea en cada caso un atentado contra el mundo naturalista. La magia negra es una magia de imposición; de ella aprenderá el arte esquematista, aun cuando León Underwood afirme, en su obra *Masks of West Africa,* que los

resultados conseguidos por el esquematismo occidental no sean nada en comparación con el «verdadero» estilo abstracto negro. Gómez de la Serna, al tratar sobre la materia, ya había dicho: «La civilización negra es la más antigua, aunque no esté contenida en libros, pues no ha querido que se corrompa ni que se limite. Toda esa antiquísima experiencia es como una confidencia silenciosa que se transmite a través de sus ídolos y de unas generaciones a otras». Añade: «Los ídolos representan lo que no está representado; toda esa parte obscura de la vida que no acaba de ser misterio ideal, sino el bandidaje de las sombras, su asechanza real, la materia amenazadora».

En cualquier manifestación del arte negro hallaremos siempre la más desbordante furia actuando en formas desatadas o bajo la aparente sobriedad de una contención transitoria, hecha para preparar los trances desgarrados. En los cantos épicos, de los cuales es muestra perfecta la epopeya de *Samba Gana*, en los dramáticos, etc., no falta nunca el tono de definitivo apasionamiento que raya en la locura en aquellas zonas en las que lo negro puro es excitado por la vecindad de lo islámico. Transcribimos el poema *El Inválido*, originario de las tierras de Etiopía. Dice así: «Me dijo mi madre: Hijo, ahuyenta las gallinas. Mas no puedo, ay de mí, ahuyentar las gallinas. Aquí estoy sentado, sin piernas. Y los pájaros se comen todo el arroz de mi madre. Ay de mí, ay de mí». ¿Qué puede dar la lírica occidental, en el dominio de lo intrínsecamente dramático, que sea más hondo, más concreto, que este poema? Parece expresar el dolor sombrío de África, su incapacidad fundamental para ponerse en pie y ahuyentar los demonios que picotean su espíritu. Respecto a la música, Leopoldo Stokowsky (*) dice: «Más hacia el Sur, la música, gradualmente, llega a ser mitad negra, mitad árabe. Esta mezcla de dos culturas completamente diferentes, se expresa con música que está a veces como en trance y en éxtasis, con una especie de intensidad demoníaca». Seguidamente, narra cómo en el centro de África se reúnen las muchedumbres para escuchar las músicas polirrítmicas de nueve, doce o más tambores, los cuales van entrando sucesivamente en acción, cada uno con un ritmo propio y distinto de los demás, aumentando constantemente de intensidad, durante horas, «hasta que no sólo los ejecutantes, sino también los danzantes, alcanzan una exaltación de espíritu que está fuera de toda descripción».

La concepción «viviente» de todos los actos que realizan queda fijada por Frobenius cuando explica que «al intentar un misionero, en el territorio fortificado de los Lulúa, substituir por las fábulas de Esopo, traducidas al idioma Baluba, los cuentos

(*) *Música para todos nosotros.* Espasa Calpe, Col. Austral.

populares de su raza, respondieron que, en éstos, «viven» los animales y los hombres, mientras que en las narraciones europeas, no se dice, en cambio, más que «lo que sucedió una vez». No puede expresarse mejor la diferencia que existe entre el «mundo de los hechos» y «proceso de legar y de vivir». De esta experiencia se desprende la capacidad negra para el arte y su consecuente disposición para imantar una sensibilidad gastada. Sin embargo, cuando Lipchitz afirmó que «del maridaje de la cultura occidental con el arte negro no nacería una cultura mulata», dijo la verdad. Es privilegio del superior poder aceptar o robar sin perder ni su independencia ni la seguridad de su personalidad, individual o colectiva. Cuando el Imperio romano asimilaba los valores morales o las conquistas materiales de los pueblos vencidos no perdía por ello nada de su originalidad ni de su fuerza. Lo alejandrino empieza en el momento en que esos conciertos de poderes se cumplen entre iguales. Quienes deben temer las influencias son los débiles, no los debilitados.

El negrismo se ha manifestado mundialmente por medio de la vulgarización de esas condiciones, en cierto modo privilegiadas, de su existir, por la mencionada influencia sobre las artes plásticas y la lírica occidentales, y también por la música de jazz. La costumbre de las danzas religiosas, transportada a América, durante la esclavitud, y traducida después al cristianismo, dió origen a los «espirituales» o cantos en los que la emotividad negra se vierte enteramente. El ritmo del *rag-time* coincidió con el maquinismo y de su unión nació, en el transcurso de la primera guerra europea, la frenética alegría del jazz; esa alegría que, a pesar de venir de otro mundo, contiene a veces mucho del «llegar a la alegría por la tristeza» beethoveniano.

NEOCLASICISMO. — Neoclasicismo es denominada, en general, toda tendencia que tiene por objeto construir su estilo con arreglo al ideal de lo clásico. Así, se pueden considerar neoclásicas las obras de algunos artistas renacentistas, como también las de otros que, situados en pleno Romanticismo, o en la época contemporánea, han sido fieles al ideal citado. La pintura de Lord Leighton, la de Alma Tadema, la prosa de André Gide, el teatro de Cocteau, la música de Strawinsky, en *Pulcinella*, etc., pertenecen a ese neoclasicismo abstracto, genérico, cuyo carácter acabamos de determinar y cuyas condiciones analizaremos más tarde.

Sin embargo, se considera como estricto neoclasicismo a la más importante y colectiva manifestación de la tendencia clasicista, la cual surgió, como reacción contra el estilo rococó, a mediados del siglo XVIII y principios del siglo XIX. En este neoclasicismo histórico se dan como en ningún otro estilo las condiciones precisas

para que el prefijo «neo» tenga razón de ser. Más de doce siglos habían transcurrido desde la disgregación del Imperio Romano, con su final caída orientalista y bárbara. Una tremenda solución de continuidad separaba los mundos de la Antigüedad y del Renacentismo. La conversión del estilo de esta última época en neoclasicismo se fué verificando lentamente, a través del siglo XVII y de su naturalismo, en la medida en que fué haciéndose evidente la «imposibilidad textual de un revivir auténtico del clasicismo grecorromano».

De ahí deriva toda la grandeza y el dolor que se encierran en el neoclasicismo. Para subsistir, éste tiene que tener clara noción de su servidumbre respecto de otra época «muerta», con sus ideales, sus formas de vida, su arte, etc. Tiene, además, que tener la evidencia de la dualidad, de la duplicidad en que habrá de sumirse su conducta artística para poder adherirse al ideal imposible; neoclasicismo significará, por consiguiente, canon clásico más vivencia de otra actualidad, de otro presente, tan fallido, que sólo se realiza en la proporción que alcanza la belleza del modelo.

Este dolor indudable se ve mitigado por la especial categoría de la fe neoclasicista. Contrariamente a todo naturalismo, el artista neoclásico sabe que lo viviente es corruptible y que lo natural se deshace. Por ello se pega con fervor a lo muerto, a lo arqueológico, y también a la abstracción intemporal de la belleza. Lo que precisamente busca en lo clásico es la helada serenidad, el estoicismo puro que alienta duramente en las estatuarias, en las arquitecturas, en los frisos que imagina blancos, cuando, en realidad, fueron policromos. El neoclasicismo ignora, acaso voluntariamente, todo lo dionisíaco del mundo antiguo, se aparta por igual de los rigores arcaicos que de las turbulencias barrocas y alejandrinas; permanece extático ante los éxtasis del más nítido período. Así hace su ideal de la frialdad y del reposo augusto. Para lograr ese «estado» se impone la más rígida disciplina; por ello, el neoclasicismo es hijo directo del doctrinarismo del siglo XVIII que proclama que «más vale tener un sistema falso que no tener sistema», pues, para su esteticismo, la verdad se halla en la conducta y no en la finalidad.

Uno de los artistas que prepararon con su estilo el advenimiento del neoclasicismo fué Nicolás Poussin (1594-1665). En su obra, los mundos de Masaccio, de Mantegna y de Rafael se confabulan para lograr una expresión más arquitecturada, más verdadera en la medida que más matemática. Su frío apasionamiento le impele hacia un tipo de composición monumental en el que lo más impresionante es la sumisión del movimiento al reposo, lleno de silencio, que unifica los conjuntos y los dota de una lucidez extraordinaria. Su gama de colores, en la que abundan los

tonos terrosos y dorados procede de la de Mantegna, pero en Poussin los perfiles no están secamente tallados, el ornamentalismo no es tan prolijo y el linealismo se halla en plena transición hacia lo pictórico. El estilo grandioso de Poussin se corresponde con la gravedad graciosa del teatro de Racine, con la dulzura de ciertos pasajes de Milton; todo ello perteneciente al ideal clasicista en el que constantemente se adivinan las alusiones y las reminiscencias.

Literariamente, el neoclasicismo se inicia por una serie de afortunadas traducciones de los poetas griegos y romanos. Durante todo el siglo XVIII, la aristocracia, que ha substituído con frecuencia su moral religiosa por una ética formada al estilo de la república romana, se deleita leyendo a Lucano, Ovidio, Homero, etc. La Motte-Houdar traduce la Ilíada y en su versión aun se hallan correcciones y costumbrismos que pertenecen al mundo que le rodea más que al de Aquiles y Patroclo; esto es, justamente, lo neoclasicista. Siguiendo esta pauta, escribe Voltaire sus dramas, entre los que sobresalen *Oedipe* (1718) y *La Mort de Cesar* (1731). La utópica antigüedad va invadiendo los terrenos culturales y artísticos. En la decoración, desde los tiempos de León Battista Alberti (1404-1472), los motivos se basaban con frecuencia en el estudio de las formas de los monumentos romanos. En el siglo XVIII esta corriente se intensifica y en este movimiento tienen parte importante los grabados magníficos de Piranesi (1720-1778), la fundación del *Museum Etruscum*, en 1737 y, sobre todo, la influencia del doctrinarista Winckelman (1717-1768), de cuyas obras procede la teoría más sólida del neoclasicismo. Winckelman predicaba un absoluto retorno a las «formas puras» de los griegos, sin concesiones de ninguna clase. Para él, el ideal era alcanzado en la medida en que lo viviente era superado, cristalizado, depurado de todos sus temblores y movimientos, para incorporarlo a la helada intemporalidad que advertía, como cualidad suprema, en la estatuaria helénica. Fiel a sus preceptos, el escultor Cánova (1757-1821), dejó, con sus creaciones, los especímenes más bellos de la escultura neoclásica, que solamente admiten comparación con la obra de Bertel Thorwaldsen (1770-1844), en la cual se observa, no obstante, cierta propensión a salir del estrecho marco neoclasicista en dirección hacia el simbolismo y hacia ese tipo de idealismo nórdico que ha producido a un Arno Breker. En la pintura, es Louis David (1748-1823) el más importante y representativo neoclásico. Sus retratos, sus grandes cuadros de composiciones históricas y alegóricas, de los que destaca el impresionante *Rapto de las Sabinas*, al que la querida frialdad del estilo no puede arrebatar el rapto de genial inspiración que preside la forma de tratar el tema, consagran la trascendencia del neoclasicismo pictórico cuyo extremismo se da en Alemania,

con el grupo de los «helénicos» que llegó a prescindir del color en la pintura, por su obsesionante fidelidad a los frisos y a los dibujos griegos. Otros pintores importantes de la tendencia son Gottlieb Schick y Jean-Baptiste Regnault. En Inglaterra, el neoclasicismo se manifestaba con la poesía de John Keats (1795-1821), por cuyo cauce se sumía en el Romanticismo, con los dibujos espiritualistas de Flaxman, perdurando en el sentimiento de Shelley y de los pintores ya citados: Lord Leighton y Alma Tadema, prisioneros del encanto de obras como *Hallazgo de las cenizas de Foción*, de Poussin, no menos que del directamente emanado de las ruinas griegas y romanas, en cuya veneración coinciden neoclásicos y románticos, especialmente a partir del descubrimiento de Herculano y Pompeya, cuyas excavaciones fueron iniciadas hacia 1719.

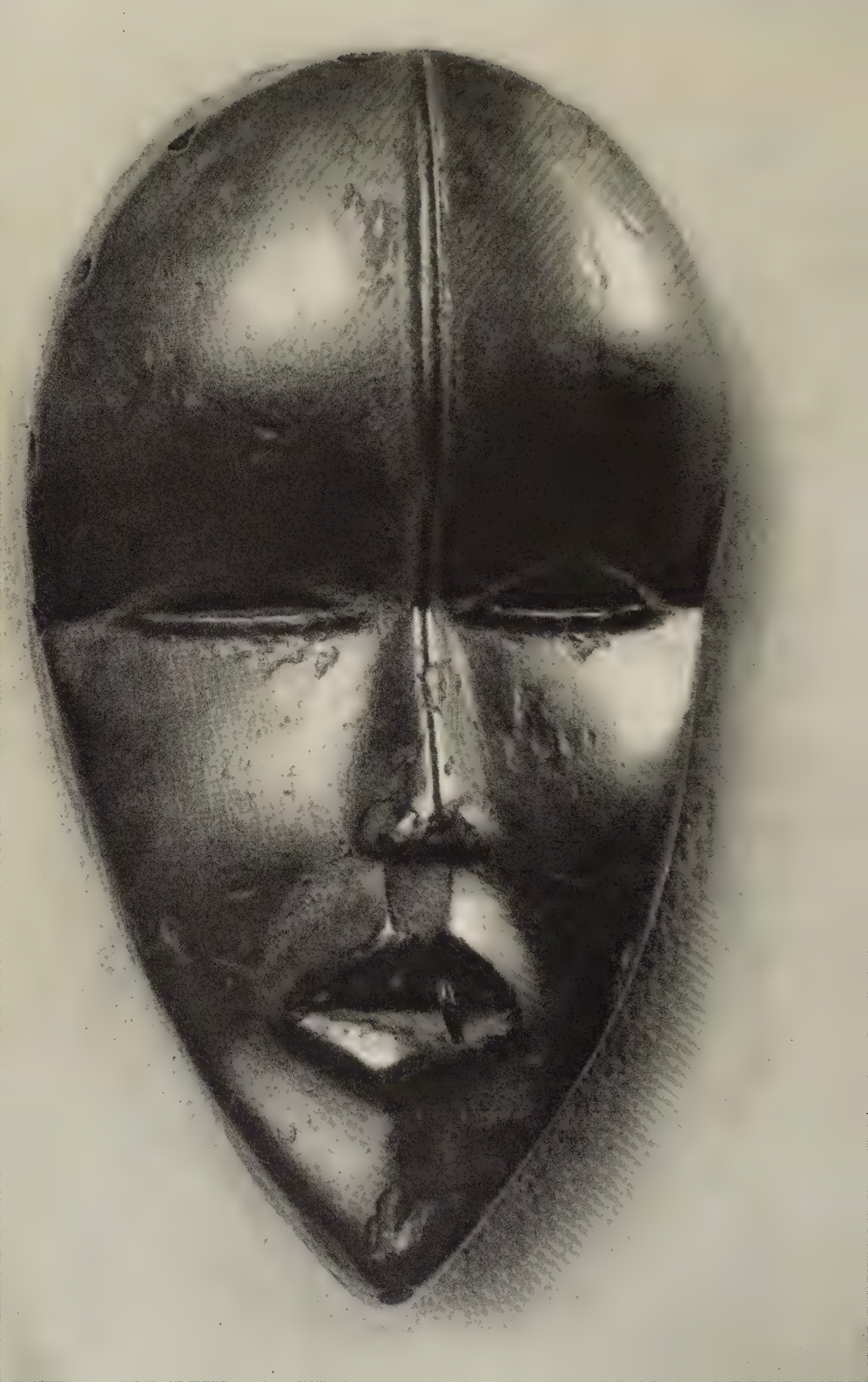
Es en virtud de la duplicidad antes citada que el neoclasicismo adquiere la más honda consciencia sobre el drama de la acción estética. El hombre del siglo XVIII se da perfecta cuenta de que, en él, hay un ser de barro que sufre y una máscara; más aún, de que lo que verdaderamente vale, es la máscara. De ahí la propensión al teatralismo. Concibe la grandeza como el valor para soportar ese dualismo fundamental entre su esencia que, o es la nada, o es algo totalmente ignoto, y el «papel» que puede y debe representar ante sí mismo, ante la humanidad y ante el mundo. Los dos universos del neoclasicista encajan disidentemente; por eso proyecta hacia el exterior, que es el modelo adoptado, toda su capacidad de sentimiento de belleza. Lo «natural», lo «íntimo», lo «humano», le parecen escorias que debe esconder cuidadosamente tras la portentosa escenografía que su genio inventa.

Contemplando los grabados franceses del siglo XVIII se advierte una facultad inmensa para el decorado, facultad que solamente un Bérard o un Eugen Berman tienen en nuestro tiempo.

NEOCRITICISMO. —El neocriticismo es la doctrina que retorna, hacia 1860, al criticismo kantiano. Sus máximos representantes son: H. Cohen, G. Simmel y W. Windelband, autor, este último, de una importante *Historia de la Filosofía*, en la que el neocriticismo adopta una forma próxima al historicismo, tendiendo ante todo al establecimiento de determinados ciclos culturales, de los que emanan las tendencias filosóficas correspondientes. Ferrater Mora (*) indica que, por una de sus partes esenciales, esta corriente enlaza con el naturalismo, mientras, por otra, se ha ido acercando a las direcciones más nuevas de la filosofía: fenomenología, filosofía del espíritu y teoría de los valores.

(*) Op. citada.

MORFOLOGISMO NATURAL.
Cuevas del Drac, Manacor.



NEOCULTERANISMO. — Denominación propia de la tendencia poética del siglo xx, que es, respecto del siglo xix, lo que la del siglo xvii con relación a la del siglo anterior; esto es, la intromisión fundamental de lo culto dentro del lirismo al que no basta lo sentimental ni lo intuitivo para expresar sus latencias particulares. El neoculteranismo tiene su máximo exponente en el poeta norteamericano, nacionalizado inglés, Thomas Stearnes Eliot, cuyas composiciones tienen un vasto alcance antropológico y en las que los conocimientos científicos no perjudican nunca a la visión estrictamente poética del mundo, antes al contrario, le sirven y por ello justifican su inserción patente. La lírica de Eliot ha tenido una resonancia mundial logrando, desde la aparición de sus obras más significativas: *La Tierra baldía, Miércoles de Ceniza, Retrato de una Dama,* etc., imponer el criterio constructivo de su autor.

NEOGONGORISMO. – Tendencia de la poesía española, surgida en torno al tercer centenario de Góngora, en 1927, consistente en la revalorización plena del estilo de este poeta y en la posibilidad de un neoclasicismo entroncado directamente con él. El estudio de Dámaso Alonso sobre las *Soledades* y la *Paráfrasis de la Soledad 3.ª*, de Rafael Alberti, son las obras principales de este movimiento.

NEOGOTICISMO. — Se llama neogoticismo a la tendencia de revalorización del estilo gótico, en la literatura, en la estética y en la crítica. Coincide esta corriente con el período romántico y, en especial, con el prerrafaelismo; por medio de este último deriva hacia el modernismo y actúa sobre él, confundiéndose con el grupo de movimientos nordistas, tales como expresionismo, misticismo estético, etc., hasta la reacción estatista de 1920.

Cabe incluir dentro de esta corriente la poesía de los grandes líricos católicos Charles Péguy y Claudel. En ella se produce un auténtico reverdecer de las esencias poéticas medievales e incluso de sus formas predilectas.

NEOHUMANISMO. — Neohumanistas se llamaron a sí propios algunos disidentes del grupo surrealista que, hacia 1930, se convirtieron al positivismo político. A esto llamó su dirigente Luis Aragón «volver a entrar en la realidad». Es posible que esta actitud sea uno de los antecedentes del «humanismo» presente, existencialista, de Sartre; a pesar de ello, el neohumanismo no pasó de constituir una deserción del revolucionarismo puro que intentaba el surrealismo. Antonin Artaud se dió perfecta cuenta de ello al rechazar esta posición, de la cual es máximo exponente lírico el poema *Front rouge,* del mencionado Aragón.

NEGRISMO. *Máscara de mujer.* Costa de Marfil.

NEOIMPRESIONISMO. — El neoimpresionismo es la tendencia propugnada por Paul Signac, Camille Pissarro, Henri E. Cross, The Van Rysselberghe, etc., con motivo de la última exposición de los impresionistas, realizada en 1886. Se propuso continuar directamente la obra de éstos, si bien introduciendo determinadas modificaciones técnicas, procedentes de Delacroix, las cuales constituyeron lo que se conoce por divisionismo.

NEONATURALISMO. — Tendencia escultórica del segundo cuarto del siglo actual, de reacción contra todas las tendencias de vanguardia. En Cataluña, Rebull y Llauradó son sus mejores exponentes.

NEOPAGANISMO. — Tendencia ideológica generalizada, que acaso arraiga del movimiento helenista germano del siglo XIX, contraponiendo Grecia a Roma. En el Tercer Reich, la influencia de Nietzsche, la del poeta Stefan George, con caracteres muy distintos a las lucubraciones históricoculturales de Alfred Rosenberg, contribuyeron a la afirmación del neopaganismo. También se ha dicho que en los dirigentes nazis se mostraba activa la influencia del filósofo grecorruso Gurdjeff, maestro del creador de la geopolítica Karl Hanshoffer, dirigente ideológico que pudo influir sobre Adolfo Hitler, fundando el grupo «Tule» al que perteneció el autor de *Mein Kampf*, juntamente con el aludido Rosenberg, Himmler y Goering. Naturalmente, el neopaganismo germánico no tomó del ocultista grecorruso sino el fanatismo por la disciplina y el sometimiento de todas las potestades humanas a la voluntad. De ahí su odio al inconsciente, a la libertad lírica de expresión.

En arte, la condena de cuanto no fuera racional, académico y realista, entroncado con el Biedermeier más que con la tradición profunda alemana (siempre más o menos expresionista), condujo al célebre anatema contra los pintores derivados del modernismo y cubismo, es decir, contra todos los artistas de vanguardia. La disolución del Bauhaus, la expulsión o exilio voluntario de la mayoría de músicos, escultores y pintores o literatos, fué seguida, en 1937, de la exposición *Entartete Kunst* (Arte degenerado), en la que se incluían obras de Picasso, Matisse, Klee, Kokoshka, etc.

Ateísmo racionalista, o vago panteísmo religioso, cultivo intenso del deporte, concepto existencialista heideggeriano del hombre como «nacido para la muerte», sentido meramente técnico de la ciencia, interpretación de la cultura hacia lo racista, fueron las normas dominantes del neopaganismo nazi. Sus resultados en el orden social, industrial y militar no se niegan ni combaten, pero ha de saberse a costa de qué fueron factibles.

NEOPITAGORISMO. — Renovación de las doctrinas pitagóricas que alcanzó su apogeo en el período comprendido entre el siglo I antes de J. C. y el II después de J. C. El neopitagorismo prosiguió, en lo fundamental, la tendencia numerista de Pitágoras, identificando las ideas con los números, si bien añadió a esta concepción una serie de aportaciones procedentes de las culturas oriental y egipcia; como el neoplatonismo integra en sí elementos heterogéneos, tales como religión, poesía, magia, hermetismo, etc. En los neopitagóricos se cuentan Moderato de Gades y Apolonio de Tiana.

NEOPLASTICISMO. — Entre todas las tendencias abstractas, la del grupo neoplasticista *De Stijl*, de Leyden (Holanda), es la más coherente y trascendente. Ello se debe a dos cosas: al carácter meditativo, especulativo y profundísimo de su fundador y guía espiritual, Piet Mondrian; y al trabajo en equipo. Mientras la abstracción de Kandinsky tiene un tono eminentemente estético, musical, improvisador y dinámico; y el de las otras tendencias rusas (rayonismo, suprematismo, no objetivismo) es más circunstancial o nihilista, la abstracción del grupo holandés es fría, racionalista, ordenadora, en una palabra *tectónica* y por ello no deja de tener relación con los grandes impulsos abstractos de la humanidad, incluyendo el templo griego y la arquitectura del Renacimiento, cuyo idioma de entablamentos, dinteles, molduras y columnas generaba un sistema de riguroso orden ortogonal, bien que centrado en el eje principal, y tendiendo a la simetría bilateral, cosa que no sucede en la ordenación neoplasticista (que es por rectángulos y valorando la asimetría expresiva). La revista *De Stijl*, publicada sistemáticamente desde 1917 a 1931, y numerosas conferencias en diversos países de Europa, difundieron la pulcra, rigurosa estética de Mondrian y sus seguidores. Éstos eran: Van Doesburg, Huszar y Van der Leck, pintores; Kok, poeta; Wils, Oud y Van't Hoff, arquitectos. En 1928, este grupo colaboró estrechamente con algunos elementos del antiguo movimiento Dada, como Hans Arp y Sophie Täuber Arp. César Domela y Vordemberge-Gildewart se agregaron al neoplasticismo. A su serialidad indefinida de juegos rectangulares, que acabó limitándose, cromáticamente, al blanco y los colores primarios, llegó Piet Mondrian (1872-1944) desde la más estricta pintura figurativa, copia del natural. Reduciendo progresivamente a esquema las formas naturales, vistas ya en principio con cierto criterio muralista-decorativo, es decir, tendiendo a la descentración de la composición y a la reducción de la tercera dimensión, pudo transformar una casa, un paisaje, un animal en una serie de rectángulos y cuadrados enlazados por ciertos ejes dominantes. Bastaba aniquilar los restos de lo imitativo — como por otro lado

ya habían hecho los futuristas en Italia y en Rusia, pero por conducto del ritmo — para dejar en soledad arcaica y abstracta la jaula de las alineaciones verticales-horizontales. Alojando color en algunos de los rectángulos y abandonando los otros al gris blanquecino del fondo preferido, Mondrian obtuvo sus composiciones esenciales, a las que se dedicó con monacal espíritu durante largos años, en casi seis lustros. La calidad pictórica, la finura de pincelada, la retícula de superposiciones cromáticas, con inclusión de transparencias y tornasolados inclusive, valoran estas piezas, cuyo interés primordial, no obstante, radica en su aplicación, como esquemas, a la organización espacial de lo que fuere: ciudades, fábricas, edificios, portadas de libros, envases, muebles, objetos. De ahí la difusión de Mondrian en el mundo y la trascendencia de su estética.

NEOPLATONISMO. — El neoplatonismo es, en realidad, la extensión a través de los imperios helenistas, de los principales aspectos de la filosofía platónica. No obstante, al reproducirse ésta en distinto clima, bajo la influencia del pensamiento oriental y africano, llega a integrar en sí diversos elementos de carácter religioso y mágico, de modo similar a como sucedió con el neopitagorismo.

Las fuentes principales del neoplatonismo se hallan en Siria, con Jámblico; en Pérgamo, con Eusebio y Máximo, que influyeron en Juliano el Apóstata y, primordialmente, en Alejandría. En esta ciudad, Plotino, su maestro Ammonio Sacas, y sus discípulos, crearon la forma más universalmente conocida del neoplatonismo; aquella por la cual las Ideas de Platón convergen hacia un foco universal del pensamiento y del Ser, el cual, denominado Uno, es el origen y finalidad de todas las cosas. Este platonismo místico es como la síntesis de las aspiraciones de la antigüedad al poder, por fin, concretar en un monoteísmo lógico, los rayos dispersos del bien, de la verdad y de la belleza.

En este sentido, la esencia del neoplatonismo es recogida y asimilada, ortodoxamente, por San Agustín; sus concepciones dirigen el curso del pensamiento religioso de la Edad Media hasta que, en el siglo XIII, se desvían hacia el aristotelismo.

NEOPOPULARISMO. — Como reacción contra el modernismo y el subjetivismo de la tendencia esencial de la poesía entre 1890 y 1920, apareció en España por esa última fecha, con antecedentes más antiguos, un reflorecer de la lírica tradicional; los cancioneros anónimos del siglo XV, Gil Vicente, Lope de Vega fueron estudiados e imitados, insertando naturalmente el espíritu del presente. Obras esenciales en ese movimiento fueron *Baladas de primavera*, de Juan Ramón Jiménez; *Libro de canciones*, de Gar-

cía Lorca; y *La amante*, de Rafael Alberti, quien también — con su esencial capacidad de virtuoso, de verdadero maestro de los más significativos poetas de la España actual, pese a sus errores en otro dominio — mostró su amor al culteranismo con un prodigioso homenaje a Góngora.

NEORREALISMO. — Denominación dada al movimiento iniciado en 1920 de reconstrucción de lo objetivo, por contraposición a la disolución luminista del impresionismo y a la patética expresionista. El neorrealismo se orientó desde su origen en varias diferentes direcciones: la que no quería abandonar los valores inquietantes logrados por el expresionismo y tendía a sumirlos en un silencio, en una contención grave y singular; esto es, el realismo mágico; la tendencia a reconstruir con fragmentos de la realidad, combinados arbitrariamente, o sea el surrealismo; en último término, el modo realista que retrocedía a entroncar con el realismo español del siglo XVII, añadiendo tan sólo elementos temáticos y ángulos de visión, propios de nuestro tiempo. Este neorrealismo fotográfico es el que ha logrado los sorprendentes resultados de un Gregor Sciltian, pero también ha sido el inspirador de la pintura oficial en la Alemania nazi y en la U. R. S. S. En el primero de estos países y bajo la influencia de Arno Breker y de Werner Peiner, evolucionó hacia un decorativismo de cierta raíz neoclásica; en el segundo, ha ido siempre a remolque de la propaganda política y de la demagogia sistemática del estado.

NEORROMANTICISMO. — El neorromanticismo es la corriente de renovación que, hacia fines del siglo XIX, experimentó la literatura, por reacción contra el naturalismo de Balzac y de Zola. Es interesante constatar que este movimiento que se denominaba a sí mismo «neo» se producía mientras la gran tendencia romántica proseguía, en música, e incluso en literatura, fuera de Francia, bajo la denominación de posromanticismo. ¿Qué significado alcanza esta coincidencia? El considerarse como renovador de un período terminado es bien distinto de suponerse liquidador del mismo; en el primer caso se ha producido solución de continuidad, en el segundo no hay consciencia de ruptura alguna. De ahí que en toda actitud que presupone el uso del prefijo «neo» quepa un espacio para la ironía, o sea, para el conocimiento del dualismo existente entre la actividad propia y verdadera de la tendencia que se intenta renovar y el momento de esta presunta renovación. Por ello el posromanticismo es una realidad de la que el artista sumido en su corriente no puede evadirse, mientras que, inversamente, la actitud neorromántica parece ser la expresión de un deseo de regreso. Dado el criticismo constante de nuestro tiempo, estos conceptos se usan con frecuencia y se es-

grimen como poderes bajo cuyo amparo han de ponerse las obras respectivas. De neorromanticismo se ha hablado insistentemente, sobre todo, a la superación del período de «entre guerras», y por quienes veían en los estilos de vanguardia precedentes algo así como una pesadilla de la cual era necesario salir para siempre.

NEORROMANTICISMO MUSICAL. — Esta denominación es dada comúnmente por la crítica al segundo romanticismo; esto es, al inciado por Berlioz y Wagner, continuado casi simultáneamente por Franz Liszt. Consiste, estéticamente, en la «aclaración de los ideales» que el romanticismo primero, con Schubert, Mendelssohn, Schumann, etc., implicaba bajo una forma aún abstracta, si bien considerablemente más desligada de los cánones de la llamada «música pura» que la del período anterior. En el neorromanticismo, todo el caudal expresivista aportado por el anhelo romántico llega a su climax y, sobre todo, se explicita por medio de una programatización. El compositor no sólo sabe qué clase de sentimientos está manejando y despertando con su arte, sino que además desea que su público comparta su conocimiento, no ya con carácter generalizador, sino hasta el extremo de rotular concisamente los motivos. Aplicando lo dicho al tratar del concepto de neorromanticismo en general, profundizamos más en la cuestión al referirnos al romanticismo.

NEORROMANTICISMO PICTÓRICO. — Bajo esta denominación han agrupado algunos críticos a la tendencia pictórica de equilibrar los estilos subversivos de entreguerras con la tradición de la gran pintura museística. Concretamente, han sido denominados neorrománticos los pintores exilados rusos, entre ellos Bérard, Berman, Leonid y Tchelitchev. Es significativa, para la comprensión de este movimiento, la obra del último de los citados: *El Pensador* (1931), en la que el sentido agudo impreso a las formas por un Picasso se ve contrapesado por una manera de tratar el color y el tema absolutamente tradicionales; el resultado conduce a unas estructuras intermedias, no del todo desemejantes a las que, en su tiempo, obtuvo El Greco con su personal interpretación de lo figurativo.

No obstante, este ismo corresponde posiblemente a un exceso de celo por fijar aspectos transitorios de una crisis cuya salida aun no es posible establecer. La posterior evolución de Tchelitchev y de Berman se aparta por completo del dictado neorromántico, tendiendo el primero hacia un sistema de formas relacionadas con el sadismo surrealista y el segundo hacia un grandioso teatralismo que recuerda a Piranessi y, en general a la estética del siglo XVIII. Por otra parte, la tendencia de los rusos de París, en

el presente, se acerca cada día más al arte órfico, hecho de sutiles simbolismos y de aspiraciones a grandes contenidos idealistas.

NEOSURREALISMO. — Aceptando la tesis de Nadeau, en su *Historia del Surrealismo*, por la cual, prescindiendo de los antecedentes de ese movimiento, emplaza la génesis y desarrollo del mismo, como estilo específico, en el período de entreguerras, nos veremos constreñidos a emplear el calificativo de neosurrealismo para todas las manifestaciones surrealistas acaecidas a partir de la finalización de la segunda guerra europea. No se trata simplemente de la formación de unos límites temporales; detrás de la fijación de ellos está el hecho, más profundo, de que la época viviente en la que el surrealismo actúa «hacia» sus finalidades, las más de las veces ignorando la importancia y lejanía de las mismas, termina en cuanto se produce en el seno de la tendencia la aparición de la consciencia de la acción; dicho en otras palabras, usadas con frecuencia por nosotros, a partir del instante en que los descubrimientos técnicos de imágenes, repertorio ideológico, formas expresivas y representativas, etc., se mecanizan y convierten en algo ya fijado puesto a la disposición de quienes aspiran a proseguir la obra de los surrealistas. La solución de continuidad, en este caso, no proviene de la intersección producida por un cese de la actividad propia de la tendencia, ni por el transcurso de un tiempo de disolución y desgaste; se origina tan sólo por ese conocer lo que, por esencia, era instinto puro, irracionalidad lanzada al descubrimiento de posibilidades y ángulos de visión, física y metafísica, desconocidos hasta el momento. Partiendo de las bases firmes del surrealismo ya histórico puede el neosurrealismo actuar todavía hacia delante; para ello se le impone la tarea previa de una revisión de valores. Mucho en el surrealismo ha sido fantasmagoría estéril; mucho, también, diletantismo y humor de mejor o peor índole; bastante, freudismo fanático inauténticamente aplicado.

El neosurrealismo puede seguir por la vía del más hondo cauce surrealista; el odio contra la realidad, su destrucción sistematizada, su conversión en música, su transformación en ultrarrealidades superiores que justifiquen su nombre. El neosurrealismo puede asimismo integrar los hallazgos y las dimensiones hirientes de su predecesor en el marco riguroso del metricismo y del orden; una locura fría ha de subtituir a la locura ardiente e indisciplinada; así podrán evitarse algunas salidas ingenuas y algunas esperanzas inútiles. Para el neosurrealismo, tal como lo concebimos, el intento de una revolución política del orden comunista es sencillamente algo tan espantosamente triste y estéril como el intento de cometer un crimen con una pistola de juguete. No se trata de elevar el nivel de una clase social ni de hacer su exis-

tencia más bella por la poesía; se trata de levantar el nivel de la potencia creadora del espíritu, en su acción en la tierra, para que el hombre pueda sentirse superior a sí mismo.

NEOTONALISMO. — El neotonalismo ha sido el resultado de la necesidad de volver a reconstruir en un orden tonal los sistemas disonantes hallados por la vía del ultracromatismo. Ya algunos tratadistas desecharon la denominación de «atonal» bajo la cual alcanzó su máxima difusión el procedimiento de los doce tonos. Se basaban en que ninguna música puede ser a-tonal; esto es, sin sonido. Prescindiendo de esta disertación teorética y volviendo al neotonalismo, hallamos que éste surgió automátimente al entrar en la noción de que jamás, en el dominio del arte, o sea de la coherencia, puede darse una forma antisistemática. Lo tonal es la esencia de los sistemas musicales; el neotonalismo fué el reconocimiento de las nuevas formas de la tonalidad. En el mismo atonalismo vemos que el procedimiento ordenador de las *grundgestalt,* o series de notas, era una manera de coordinar los conjuntos según un modo que se podría denominar de «tonalidades melódicas disonantes». El paso siguiente lo constituye la vuelta a su establecimiento armónico por el sistema de los «tropos», de Hauer, en el cual las notas de un modo disonante, en vez de ser dispuestas melódicamente, lo son en varios órdenes de acordes. Se puede objetar que esos acordes, al carecer de cohesión tonal diatónica, consonante, carecen de función. Sin embargo, no es así. Su uso, que implica la belleza de sus combinaciones, acaba por determinar la aparición de un nuevo sentido de cohesión tonal, a la que precisamente llamamos «neotonalismo». Es en realidad en las obras de Alexander N. Skrjabin donde se halla la razón de ser de este fenómeno, al mismo tiempo que uno de los más simples y fecundos sistemas neotonales. Sus obras características del último período, o sea a partir del *Prometheo* y de la *VII Sonata,* se organizan surgiendo de un acorde inicial, germinal, al que él denominaba «místico», por encerrar en sí todo el misterio de la creación siguiente. En ese acorde, verdadero corte de la substancia lírica del poema-composición, síntesis de toda ella, se contenían los valores esenciales que en el discurso de lo temático-sinfónico se explicitarían y desarrollarían. Ahora bien, extendiendo en forma de escala las notas contenidas en cada uno de los acordes místicos de Skrjabin, tenemos formados nuevos tonos. Sobre los grados I, IV y V de los mismos pueden montarse los acordes que pertenecerán a la nueva tonalidad, siempre usando las alteraciones implícitas en esa escala surgida del acorde místico. Si se armonizan melodías procedentes de ella según ese procedimiento se advierte que la función tonal reaparece, aun en pleno dominio disonante. Lo que ha sucedido

es que ha habido una acomodación a ciertas substituciones; lo que, para la armonía clásica, hubieran sido apoyaturas simultáneas, para el neotonalismo son notas reales con valor absoluto. Esta estética musical se fundamenta en la eterna ley de la cohesión. Si se sienta inicialmente un precedente y se logra la aceptación ideal del mismo, ya está conseguida la creación de un sistema derivado directa y totalmente de ese comienzo. El neotonalismo tiene inmensas posibilidades por cuanto su capacidad para la creación de escalas nuevas es prácticamente ilimitada.

NEOTRADICIONISMO. — El grupo neotradicionista fué uno de los que, a partir de 1895, reaccionaron contra el simbolismo. Esta tendencia fué preconizada principalmente por Roussel, Vuillard, Bonnard y Félix Valloton, no teniendo estos artistas en común más que su deseo de restaurar la temática directa, por considerar antipictóricos y «literarios» los temas alusivos, poéticos, o metafísicos, del simbolismo. El neotradicionismo no constituyó nunca una estética efectiva y cada uno de sus componentes desarrolló particularmente su modo de retorno a la objetividad estricta. A diferencia del neorrealismo, que no surgió hasta más tarde, en 1920, el neotradicionismo se interesó, más que por la técnica concreta de la fijación de lo real, por la conveniencia de volver a las normas de la «gran pintura», cuyo exponente último verdadero veían en el impresionismo. Bonnard es quien con mayor eficacia ha utilizado esos principios de limitación, en una época en la que el invencionismo ha privado en todos los órdenes y tendencias; su única libertad ha consistido en el uso más apasionado del color, realizando una especie de estilo intermedio entre el de un Renoir y el de los fauves, lleno de originalidad y de belleza.

NIHILISMO. — El nihilismo es la tendencia al acabamiento. Ocupa una posición contraria al existencialismo, pues si éste es el vivir angustiado por la nada insertada en la raíz de la existencia, el nihilismo es el sentimiento de opresión bajo la materialidad viviente, el cual se descarga en forma de aspiración a la destrucción absoluta. El existencialismo es tan occidental como oriental el nihilismo. En las doctrinas de Buda y en las de Lao-Tsé y sus seguidores se constata esa propensión negativa que, en mayor o menor grado, se observa en todas las filosofías orientales. Liatsé, uno de los sabios taoistas, dijo: «Mi cuerpo es una misma cosa con el sentimiento; el sentimiento es una misma cosa con la fuerza; la fuerza es una misma cosa con el espíritu; el espíritu es una misma cosa con el no ser». Estos conceptos, acuñados en paralelismos, no revelan el menor sufrimiento por el descubrimiento de ese no ser esencial que, desde el espíritu, revierte sobre

el cuerpo como concreción materializada de la vida. Más aún, parece como si el hallazgo de esa substancialidad negativa produjera a su descubridor un secreto placer. Su actitud nihilista se aclara en otros pasajes de los taoistas, como, por ejemplo, en éste de Tschuangtsé: «Huang-ti peregrinaba por el norte del lago rojo. Subió al monte K'unlun y miró hacia el Sur. Al regresar perdió su perla mágica. Envió al conocimiento. Éste la buscó y no la encontró. Envió a la mirada penetrante. Ésta la buscó y no la encontró. Envió al pensamiento. Éste la buscó y no la encontró. Envió al olvido de sí mismo. El olvido de sí mismo la encontró. Huang-ti, dijo: Es realmente extraño que precisamente el olvido de sí mismo haya sido capaz de encontrarla». El movimiento de huída hacia las formas de negación que se observa en estos ejemplos de la literatura china expone cómo el nihilismo potencial de Oriente fué capaz de producir y asimilar las enseñanzas de un Buda, en las cuales se invierten todos los valores. El punto de partida de ese nihilismo se halla exactamente cronometrado por los biógrafos del Gautama cuando citan: «Aquel día se decidió a llevar a cabo la Gran separación»; en esa separación está la voluntad de no ser totalmente implicada. Las razones de ella las dió el propio Buda cuando dijo: «Sólo hay dos formas de dolor; estar unido a lo que no se ama; estar separado de lo que se ama». Evidentemente, él no amaba a la vida. Eso, justamente, es el nihilismo. Insistimos; lo contrario del existencialismo, porque existe una tercera forma de dolor a la que Buda no aludió: estar unido a lo que se ama, sabiendo que la separación es inevitable, que la escisión es constante, que la destrucción deshoja cada momento y cada proximidad, cada éxtasis y cada ternura.

NINFISMO. — Bajo este título, Gómez de la Serna (*) se ocupa de la pintura de Marie Laurencin, abordando un tema de mayor importancia de la que a primera vista parece: el del arte femenino. ¿Es posible su existencia? Nosotros creemos que sí, contrariamente a los que afirman que el arte es uno e indivisible y que es a los creadores a quienes corresponde acercarse a él y vivir en su cauce. Tal abstracción es muy bella pero aún así no consigue imponerse como auténtica; si algún significado cósmico y espiritual tienen las creaciones artísticas es la de ser una a modo de «tercera estancia», situada en último término, detrás de la «primera» constituída por el mundo-escenario y de la «segunda» realizada por el hombre en la naturaleza. Esa proyección organizada que es el arte corresponde exactamente a la necesidad que el ser humano tiene de reformar el universo a la me-

(*) Op. citada.

dida de su sensibilidad y de su sentimiento; los objetos, las cosas, los ambientes, son un vestuario común cuyos perfiles tienen que acostumbrarse a la expresión precisa para cada creador. El alma del mundo se ha escindido en ánimas y ánimos; esta multiplicidad ya origina el derecho a «reproducir» su orden en otro sistema basado asimismo en las particularidades de lo individual. Y una de las formas de lo particular es lo femenino. Aun cuando los romanos y el hebreo vienés Weininger discutiesen a la mujer la potestad para las supremas posibilidades humanas, obras como la de Marie Laurencin, la de Sonnia Delaunay, la órfica inspiradora de su esposo; la de Giselle Prasinos, en el dominio de la lírica, etc., obligan a tomar en consideración el perfil especial de la creación femenina que ha cristalizado a veces en modos tan originales como los de Maruja Mallo, Ruth Stephan, Valentine Hugo, Leonor Fini, etc., las cuales se expresan en su propio idioma, el que, contrariamente a lo que suele afirmarse, no mejora en calidad instrumental en la medida que se acerca al ámbito y el tono de lo masculino, sino en la proporción que es fiel a la hondura y a la raíz de la totalidad humana.

Si es lícito aludir a lo sexual como referencia necesaria de la creación, manifestando que la mujer artista se aproxima a la virilidad, no es menos justo señalar la importancia del factor «maternal» en el creador, llegando así al territorio en el que Lao-Tsé sentencia: «Quien conoce su masculinidad y conserva su feminidad, es el abismo del mundo».

NO OBJETIVISMO. — A continuación del suprematismo de Malevich, surgió en Rusia el «no objetivismo», de Alexander Rodchenko (1891), cuyo más célebre cuadro es *Negro sobre negro,* réplica del *Blanco sobre blanco,* de Malevich. Esto ya nos dice que su pintura en poco se diferencia de la de este último autor. Ulteriormente, es decir, desde 1920, derivó hacia el construccionismo de Vladimir Tatlin, El Lissitzky, y otros, sugestionado por la construcción de objetos, esculturas-relieves, y dedicándose también a las artes aplicadas. El nombre de pintura «no objetiva», por lo demás, se aplica también genéricamente a toda la pintura abstracta. Auguste Herbin publicó recientemente un libro sobre su doctrina bajo el título *Art non figuratif non objectif.*

NOMINALISMO. — El nominalismo es la tendencia que interpreta toda teoría como una mera transposición verbal de determinados puntos de vista, condiciones culturales, etc., que más que aclarar el horizonte del ser, lo obscurecen por su condicionamiento. Sostiene que los términos son simples instrumentos y que su uso está, con frecuencia, destinado a sembrar las máximas posibilidades de equivocación. El nominalismo se basa en la an-

terioridad y gratuidad de toda existencia al conocimiento racional e incluso duda de que éste sea factible. Es evidente que, entremezclado con el filosófico, existe un problema terminológico y que en muchas ocasiones parece llegarse a soluciones cuando lo único que se ha hecho es trasvasar la substancia de una interrogación a un diferente continente nominal. Sin embargo, de ahí a considerar como errónea toda consideración asentada sobre el habla, media un abismo. Lo que sucede es que la filosofía en estado puro no puede darse; su existencia precisa de un movimiento, de una dialéctica, de una lírica inclusive, para poder alcanzar la eficiencia necesaria. Una filosofía que se crease en dirección contraria a esta realidad, se acercaría a la verdad en la medida que se alejaría del hombre y ello constituiría la más desesperante de las paradojas. Lo que importa aprender del nominalismo es la urgencia de valorar los términos y apreciar hasta qué punto valen instrumentalmente para la exploración de regiones desconocidas.

NOVECENTISMO. — El término novecentismo, especialmente usado en Italia, significa el estilo del siglo XX. Massimo Bontempelli (*) señala como características generales de la época o, mejor, de sus aspiraciones iniciales, «el rechazo de la realidad por la realidad tanto como el de lo fantástico por sí mismo» para valorar una constante interferencia de ambos planos, lo mismo en el dominio de lo grandioso que en el de lo cotidiano e íntimo. El sentido de esa fusión no es otro que el expresado bajo el epígrafe estilístico: *Realismo mágico.* Se abandona la sensibilidad orientalizante y crepuscular de las últimas décadas del siglo XIX para aceptar «la eterna y fatal tendencia mediterránea a la simplificación, a lo aéreo, a la riqueza hecha de una movilidad perpetua», según expresión del autor citado. Eugenio d'Ors (**) significa la reacción representada por el novecentismo contra el espíritu «fin de siglo», cuyos restos se liquidan entre 1900 y 1918, fecha en que propiamente da comienzo el novecientos. Es evidente que en el concepto de este ismo han entrado predominantemente elementos italianos; conocida es su costumbre de epigrafiar las épocas usando de la centena que señala el transcurso de los siglos. De ahí la excesiva «simplificación» que se observa en la definición de Bontempelli. Escrutar los caracteres generales del siglo XX, parece, en realidad, tarea que no puede, hasta el presente, ser abordada con la gravedad y perspectiva necesarias. Únicamente consideramos verdaderamente válida la proposición de que el novecentismo es la «tendencia a la riqueza hecha de una movilidad perpetua». Como característica

(*) *L'aventura novecentista.* Vallecchi, ed.
(**) *El nuevo glosario.* Caro Raggio, ed.

dominante de nuestra época se presenta la crispación de su tempo cultural, la cual se expresa por una doble inquietud, técnica y expresionista, traduciéndose en un anhelo insaciable de riquezas espirituales, las cuales son concebidas como suma de posibilidades de actitudes. El novecentismo es posiblemente la época en la cual se contraponen y funden los espíritus nórdico y mediterráneo para producir ese tipo de creación en la que lo real y lo fantástico se interfieren hasta constituir la verdad superior que anuda ese dualismo.

NOVENTAYOCHISMO. — Este nombre es importante porque designa, no ya una escuela literaria con cierto paralelismo en el arte, sino un despertar ideológico. Las obras de Unamuno, Baroja, Azorín, Valle-Inclán, Antonio Machado; la pintura de Zuloaga y de Gutiérrez Solana, significan la voluntad hispánica de no engañarse sobre problemas esenciales; la estimación de lo geográfico sobre lo histórico, de lo evidente sobre lo retórico. Este ideario se hallaba, como es sabido, en «Clarín» y Ganivet, desde finales del siglo XIX, en coincidencia con la pérdida de Cuba y Filipinas, pudiéndose derivar, en última instancia, de las raíces senequistas de lo ibérico.

NUMERISMO. — El numerismo es el simbolismo por los números. En diferentes tiempos y lugares se ha tendido a ese modo de organizar la multiplicidad de los fenómenos, en su dualismo material-moral. Especialmente entre los pitagóricos, la aritmetología o numerismo, fué sumamente importante como fundamentación de sus sistemas. Los números eran en los mismos no sólo la expresión mecánica de las cantidades, sino también de la forma de las esencias. En la llamada «tabla pitagórica» se especifican las cualidades de los números, considerando al uno como la oposición entre el límite y lo ilimitado, al dos como la oposición de la dualidad, al tres como la de la pluralidad; el cuatro era la de las situaciones, el cinco la de los principios sexuales, el seis la de reposo y movimiento, el siete la de las líneas en sus diversas formas, el ocho la de la luz y la obscuridad, el nueve la del bien y del mal, y el diez constituía el cuadrado. Consultando diversos libros de ocultismo se observa que el numerismo también es una de las bases primordiales de la filosofía de la magia. Frecuentemente aparece el uno como símbolo de la unidad esencial de todas las cosas o, mejor, de la participación de todas ellas en la unidad, el dos expresa el antagonismo, el tres el movimiento, el cuatro la estabilidad de la creación material construída con cuatro elementos, y el cinco la intromisión del espíritu, o quinta esencia, en el concierto del cuadrado. En el libro de Jonás Sufurino se explican los orígenes del numerismo diciendo: «El gran sistema

del mundo reposa sobre ciertas bases de armonía, de la cual el ser, la forma, y la acción de todas las cosas, tanto especiales como generales, son una consecuencia natural. Esas bases de armonía son llamadas números. Los números son las bases invisibles de los seres, del mismo modo que sus cuerpos son las bases visibles. Hay números para el fondo y la substancia de los seres, sus efectos, su duración, y los grados de sus progresiones. Existen también números reunidos para manifestar las diferentes relaciones y las diferentes posiciones de los seres, su acción y su efecto. Así, pues, hay números centrales y números de circunferencia. Cada mundo superior contiene todas las unidades subordinadas, o los mundos inferiores, y los más pequeños toman parte recíprocamente en los mundos, esferas, figuras o criaturas superiores, estando en clase de subordinados contenidos en ellos».

Se observa que en estas diferentes maneras de interpretar el numerismo hay algo que no varía y es la capacidad de los números para sostener el papel de «expresiones». Dada su condición abstracta y ordenada, son elementos inmejorables para montar con ellos toda organización, sea mística o mecánica, utilitaria o espiritual. Recientemente, en su obra *The Mathematical basis of the Arts*, Schillinger aborda la cuestión de los números como sistema de relaciones sobre la cual se fundamenta, ante todo, la significación estética. Muchos son los que se han preocupado, analíticamente, del problema de las proporciones y de las simetrías, especialmente, en el presente, Matila Ghyka. El numerismo es la tendencia hacia la conversión de ese estricto metricismo en un orden de condiciones místicas.

NUNISMO. — Tendencia preconizada por el escritor francés Pierre-Albert Birot consistente en sintetizar lo objetivo y lo subjetivo por medio de las «formas intermedias»; esto es, de los esquemas. La intención del nunismo (del griego nun=ahora) es la de buscar la verdad poética «en la realidad pensada y no en la realidad aparente». Este movimiento surgió a principios del presente siglo como una voluntad de traducción de los resultados logrados por el cubismo plástico a la poesía.

O

OBJETISMO. — El concepto de objetismo se ha utilizado en dos acepciones. La primera de ellas parte del supuesto que toda obra de arte debe ser considerada, ante todo, como un objeto; ello tiene por finalidad llamar la atención sobre sus calidades físicas frecuentemente olvidadas y desatendidas por el contemplador y el crítico. En este sentido, la evolución de la escultura, a partir de Rodin, se dirige marcadamente, no ya hacia el objetivismo, sino hacia el objetismo más declarado. Así como en la pintura se proclama que «un cuadro es fundamentalmente una superficie y colores dispuestos según cierto orden», se advierte que la creación escultórica no es sino la factura de una cosa, de un objeto material que queda ahí, prisionero en el espacio, aludiéndole con sus formas-fuerzas y reclamando la consideración de «cuerpo», no de «representación».

A través de las obras de Brancusi, de Lipchitz, de Arp, etc., una rama de la escultura se sume en la dirección indicada. Del mismo modo actúa la pintura, en la trayectoria que va del cubismo al Fachismo. Albert Gleizes, en *La Peinture et ses lois*, dice concretamente: «El cuadro-objeto no será ya una reducción o una ampliación de los espectáculos exteriores, tampoco una enumeración de objetos o de acontecimientos transportados de un medio donde existen verdaderamente a otro donde no son sino apariencias. Será un hecho concreto. Tendrá su independencia legítima, como toda creación natural o no; no conocerá otra escala que la suya, no despertará ya la idea de comparación por semejanza». En esta declaración, hallamos imbricadas dos distintas ideas; una es la ya conocida del no-figurativismo, o sea el revolucionarismo antiimitativo. La otra es la que pertenece ahora a nuestro análisis. Dice: «El cuadro-objeto no será...» ¿Qué implica la denominación cuadro-objeto? Si Gleizes explica lo que «no será», ¿cómo sabremos lo que la obra así concebida y ejecutada llegará a ser?

Retrocediendo unos decenios, leemos en *Fusées*, de Baudelaire,

el párrafo siguiente: «Yo creo que el encanto infinito y misterioso que yace en la contemplación de un navío y, sobre todo, de un navío en movimiento, se debe, en el primer caso, a la regularidad y a la simetría, que son necesidades primordiales del espíritu humano, en el mismo grado que la complicación y la armonía y, en el segundo, a la multiplicación sucesiva y a la generación de todas las curvas y figuras imaginarias, operadas en el espacio por los elementos reales del objeto. La idea poética, que se desprende de esta operación, es la hipótesis de un ser vasto, inmenso, complicado, pero eurítmico. Esto es la escultura de Calder.

Si fijamos nuestra atención en la perfecta descripción baudelairiana, especialmente en los adjetivos que aplica, veremos cómo inconscientemente se adelantó el autor de la *Fanfarlo* a los análisis contemporáneos, en los que entra una elevada dosis de ciencias psicológicas. Habla del «encanto infinito y misterioso». ¿No parecen excesivos tales calificativos para el mero placer de contemplar el movimiento de un objeto? Fernando Lèger no sólo no lo cree así, sino que ha llegado a afirmar: «Sostengo que una puerta abierta que se mueve lentamente (objeto) es más emotiva que la proyección, en proporciones reales, de un personaje que la hace mover (asunto)». El origen de estas afirmaciones se halla en la capacidad simbólica que puede asumir un objeto al moverse. Cuanto más inútil, desde el punto de vista práctico, sea ese movimiento, o sea, cuanto más irracionalmente se produzca, tanto mejor servirá a ese simbolismo aludido.

A partir de 1914, Marcel Duchamp empezó la creación de objetos puros; un nuevo tipo de obra de arte nacía con sus experimentos. Hoy vemos esas realizaciones como neto producto de la interferencia maquinista; tal como apuntábamos al referirnos al maquinismo y su influencia en el arte contemporáneo, sucede que los objetos mecánicos actúan sobre el inconsciente dando la sensación mágica de «poderes». Ello permite establecer que debe existir una exacta correspondencia entre los movimientos físicos del mundo visible y las actividades psíquicas. Bajo esta luz resulta clara la afirmación de Lèger; es, desde luego, mucho más impresionante el solo movimiento de una puerta que la visión del que la mueve y ello es así no por la simple sensación de misterio que se origina, sino también porque el movimiento de la puerta puede asumir bruscamente la representación de una fuerza idéntica interior, actuando en un mismo sentido desconocido.

Al referirse a esos objetos construídos o «ready made», Maurice Nadeau, en su *Historia del Surrealismo*, dice que su condición reside, ante todo, en el hecho de hallarse «desplazados», empleados en usos diferentes de aquel para el que pudieron servir; más aún, en ser fabricados, gratuitamente, siguiendo de cerca las leyes del inconsciente y del sueño. En el *Diccionario*

CLASICISMO. *Vaso Borghese*. Louvre, París.

NEOPLASTICISMO. Piet Mondrian,
Broadway Boogie-Woogie. 1942-43.

del Surrealismo, se definen esos objetos por su mínima función mecánica y su acción especial, basada en los fantasmas y representaciones susceptibles de ser provocadas por la realización de actos inconscientes.

El fin perseguido con la creación de esas máquinas inútiles, era el mismo que presidió el nacimiento de los «collages». Se trataba de liberar una serie de impulsos desconocidos (reprimidos) y de enriquecer los mecanismos de la psique, proyectando en un objeto móvil la abstracción de los movimientos interiores del ánimo. Se trataba también de multiplicar las ocasiones de conseguir el «encanto infinito y misterioso» de que habla Baudelaire en sus *Fusées*. Significaba asimismo la irrupción del arte, como creación gratuita, en los dominios de la mecánica y, por consiguiente, de la vida utilitaria. Al trabajar con materiales no dúctiles y construir con ellos puras asociaciones inventadas, el artista tenía otro campo donde demostrar su actividad creadora. A diferencia del construccionismo que ha operado siempre con materias susceptibles de ser manufacturadas y sometidas a una forma, el objetismo se ha limitado a reunir cosas ya existentes y otorgar a su fortuita reunión, dictaminada por el inconsciente, todo un programa de posibilidades que llamamos artísticas en la medida que no es posible hallar otro vocablo, bajo el que se deberían englobar todas las creaciones surrealistas, las cuales proclamaron siempre su independencia de lo simplemente estético.

OBJETIVISMO. — El objetivismo es la tendencia a conceder al objeto la prioridad, en una operación del pensamiento o de creación. Por objeto se entiende, en general, lo opuesto al sujeto; esto es, lo que se presenta como motivo de la acción, por contraposición a quien actúa. J. Hessen, en su *Teoría del Conocimiento*, define esta situación diciendo: «El objeto determina al sujeto. Éste ha de regirse por aquél. El sujeto toma sobre sí en cierto modo las propiedades del objeto, las reproduce. Esto supone que el objeto hace frente como algo acabado, algo definido de suyo, a la consciencia cognoscente. Justamente en esto reside la idea central del objetivismo. Según él, los objetos son algo dado, algo que presenta una estructura totalmente definida».

Ahora bien, en la relación con los objetos se impone una sistematización de sus categorías y de sus naturalezas. Ferrater Mora distingue los siguientes objetos: reales físicos, reales psíquicos, ideales de valor, y metafísicos. Los primeros participan de espacialidad y temporalidad, los segundos de temporalidad e inespacialidad, los terceros de inespacialidad e intemporalidad (esencias), los citados en cuarto lugar son las puras relaciones de valor, y los aludidos en quinto término son la unificación de todos los demás grupos en una síntesis trascendente. De todo ello se des-

prende que el objetivismo filosófico se preocupa ante todo de escindir una serie de realidades del ser por el cual existen como hechos pensados y, en especial, de las peculiaridades que cada hombre particular, concretamente, pueda imponerles. Así, resulta que el objetivismo es la búsqueda y el hallazgo de la sección colectiva, genérica, de la visión del mundo y de todos sus objetos materiales o ideales. Su oposición a subjetivismo se cumple y extrema en la medida que esa subjetividad se particulariza.

En la creación artística, objetivismo significa aplicación de este orden de ideas. Pero en las artes plásticas, se ciñe estrechamente al concepto de los objetos reales físicos y de su visión y recreación deslindada de las reacciones sentimentales del sujeto. Al objetivar, se trata de reducir las cosas al aspecto que, creemos, seguirán teniendo sin la intervención del ser consciente. En esta tendencia se impone, ante todo, la separación de cada objeto de sus posibilidades de devenir; en un arte intemporal como la pintura no se puede representar la evolución de una cosa, sino solamente el aspecto que ofrece en un momento de su existencia. El simultaneísmo tampoco está capacitado para reproducir el movimiento; lo que hace es sugerirlo por la representación de varios tiempos fijos superpuestos, pero cada uno de esos tiempos está tan inmóvil como el único que se permite en el realismo estricto.

Franz Roh, en su *Realismo mágico,* dice que el objetivismo expresa el prodigio «de que, el constante aparecer y desaparecer de lo existente, segregue, sin embargo, objetos permanentes; en suma, la maravilla de que el tumulto de lo variable cristalice en determinadas constantes. Este milagro de una aparente persistencia y duración, en medio de un fluir demoníaco; este enigma de toda quietud, en medio del general devenir, de la universal disolución, eso es lo que el (objetivismo) quiere admirar y destacar. Devotamente... alza un cristal ante la luz y se asombra de que no se «derrita», de que no se transforme necesariamente, de que le sea concedida una breve estancia en la eternidad».

En cada tendencia estética queda implícitamente expresada la objetividad o no objetividad de su impulso original; cada ismo es un intento, una manifestación petrificada de la creencia en un mundo de relaciones singulares, o sea, un modo que presupone una organización de enlaces emanados de su peculiaridad. Así, el expresionismo se presenta como una de las formas extremas del subjetivismo, mientras que los realismos se proponen fundamentalmente reintegrar a lo material-independiente su total entidad. Más interesante, desde este ángulo de visión, es la postura del simbolismo; en éste se verifica una aparente objetividad. Sin embargo, en el fondo no hay más que subjetivismo por cuanto la creación simbólica se realiza tanto como «descubre la servidumbre de los objetos respecto de las esencias y la de éstas con rela-

ción al espíritu». En el simbolismo no hay nada que exista «per se»; todo, por el contrario, aparece en función de algo aludido; los objetos son objetos-para, y su mecanismo es de un utilitarismo, si se permite la expresión, espiritual.

En la música cabe también el concepto de lo objetivo. Es evidente que la música no reproduce objetos, ni siquiera está capacitada, por su abstracción fundamental, para la mención de hechos o de ideas concretas. La objetividad de la música reside en la posición de la dinámica de las fuerzas y de los impulsos temáticos. Cuando éstos tienden, centrífugamente, hacia alusiones buscadas desde dentro; esto es, cuando la música es creada bajo un espíritu de confesión, de discurso, o de anhelo, estamos en pleno subjetivismo. Por el contrario, la objetividad se consigue por la radical escisión entre el sentimiento y la obra. Así, en música, más que objetividad, existe voluntad de objetivar, o sea de fijar frente al creador todo el proceso conformado de la obra; su *ergon*, en el cual se produce una suerte de «dinámica autónoma», un movimiento que obedece tan solo a las leyes surgidas de sí mismo. Puede también hablarse de objetividad musical en la medida en que ésta tiende a lo material, a lo concreto, al endurecimiento y brillo de sus perfiles rítmicos o melódicos. Tanto más se acercará el tema sonoro a la condición de objeto cuanto mayor sea su densidad y el poder de sus cualidades físicas: timbre, concreción, coherencia, etc., y menor su filiación, su dependencia respecto de los impulsos originales líricos. Naturalmente que esta disquisición se refiere al objetivismo más que a la objetividad; en sentido estricto, toda creación, en cuanto hecho, es algo totalmente distinto de su autor y, en consecuencia, un puro objeto de consideración.

OCASIONALISMO. — El ocasionalismo es la tendencia filosófica que intentó, durante el siglo XVII, solucionar el dualismo de las substancias, resultante de las doctrinas de Descartes, por medio de la remisión a la Divinidad de la causa de las relaciones entre esas substancias: cuerpo y espíritu. A esa causa se la llamó «ocasión», de donde toma su nombre la tendencia. Los principales representantes de la misma son Johann Clauberg (1622-1665) y Malebranche (1638-1715).

OCCIDENTALISMO. — El concepto de lo occidental y su derivado el occidentalismo se emplean con tanta frecuencia en las disquisiciones sobre cultura, arte, etc., que sería necesario poder precisar en qué consiste la raíz de estas condiciones. Dada la proyección importantísima de Oriente sobre Occidente, realizada desde la aurora de los tiempos históricos, es sumamente difícil precisar qué aspectos de lo que hoy es occidental corres-

ponden verdaderamente a un modo de ser específicamente tal y opuesto al procedente del Este. El occidentalismo se constituye como frontera en Grecia; es ahí donde está la patria de esa esencia cultural. Podemos rastrear su aparición histórica, la cual se produce en el tránsito del pensar desbordante, anárquico, de los presocráticos, al metódico posterior. Sócrates es, pues, el principio del Occidente; en el culto a la razón, a su hija predilecta, la lógica, está la grandeza y la limitación de la cultura occidental, por oposición a la oriental, cuyo pensamiento carece de la capacidad de persecución sistematizada que posee el occidental pero, en compensación, tiene una fluidez, una feminidad, que le permite englobar los aspectos contrarios. Cuando Heidegger, en su *¿Qué es la Metafísica?*, asimila el Ser a la Nada, retrocede a Heráclito y también a Lao-Tsé. La reinserción de la nada en el pensamiento occidental es la aportación orientalista de mayor gravedad que se ha realizado desde el siglo v a. J. C. Otras corrientes orientalizantes han proliferado en Occidente. Sería interesante dilucidar si el atonalismo, o crisis de la armonía germánica ha tenido su realización debido al propio proceso de las esencias armónicas occidentales o si se debe al hebraísmo de Schoenberg y a su orientalidad. Ejemplos como éste podríamos aducir múltiples; el Mediterráneo, movimientos guerreros como las Cruzadas, la misma raza hebrea, han sido los factores más importantes de la continua o discontinua acción de Oriente sobre Occidente, como también el Islam en España.

En resumen, no es posible trazar una divisoria cultural de precisión absoluta. Sin embargo, pueden citarse como condiciones occidentales, frente a las orientales, las siguientes: Predominio del pensamiento lógico sobre el mágico. Ordenación consecuente de los elementos místicos en un sistema inteligible, o sea en una teología. Aspiración al racionalismo; esto es, a la libertad. Costumbre de la acción continuada, flúida, en vez de la acción brusca del oriental, que surge en medio de largos períodos de calma y estancamiento, lo cual puede comprobarse por un estudio comparativo entre la civilización del Islam y la de Roma o Grecia. Sintimiento de la ilimitación del mundo. Frobenius fija esta condición como absolutamente indispensable para el conocimiento de la historia y la cultura occidentales. Expresa con ello la capacidad, la predisposición para la gran acción que tiene el occidental, mientras que el sentimiento de «caverna» oriental implica la sumisión al medio, a la naturaleza; el oriental es servidor o tirano, el occidental es hombre libre. Ahora bien, en contrapartida a ello, como indica Keyserling, el oriental posee una capacidad intuitiva para la religión que el occidental no tiene; religión significa aquí no sólo la posibilidad de creación de sistemas, sino también la del proselitismo y la de la vivencia religiosa-meta-

física, la cual se traduce en el abstractismo universal de las artes de Oriente. «El occidental busca el objeto y el oriental el sentido», ha dicho concretamente el autor antes citado. Es posible que ahí se halle el origen del activismo del uno y del quietismo del otro; en la multiplicidad inmensa de los objetos se halla una excitación para la acción y para el goce de los mismos, mientras que en la unidad sagrada y escondida de lo Uno se halla la lección para el silencio y la devoción absoluta. Mirando a lo lejos se advierte que las manos del hombre carecen de significado. El oriental vive prendido en lejanías en las que toda acción es imposible o fatal, mientras que el occidental desea la acción porque en la lucha se reconoce a sí mismo como viviente. Por ello, el existencialismo es el drama del occidental, mientras que el nihilismo es el Nirvana del oriental. Éste ha advertido desde siempre que «algo no funcionaba correctamente en el sentido que importan las apariencias». Frases como: «La esfera, en cierta manera, es un ángulo», del presocrático Demócrito, se avienen con: «Cuadrado sin ángulos ni lados», de Lao-Tsé, y confirman esa experiencia de lo inasible dentro de lo que se ofrece como seguro. El occidental jamás admite, en su fuero interior, la realidad de tales aseveraciones, las cuales le parecen paradojas, con o sin gracia, dichas para embaucar a los incautos; posiciones pertenecientes al mundo de la falsa magia desplegada por los ilusionistas. Aun cuando, en el siglo xx, se han producido fuertes reacciones, fundamentalmente orientalizantes, por irracionalistas, es prematuro saber si el pleito entre esas fracciones universales llegará a una gran síntesis, o si la lucha de principios proseguirá hasta el fin de los tiempos, en una serie ininterrumpida de hipótesis sin posible confirmación. De todo lo dicho se desprende, e importa retener esto, que lo oriental y lo occidental son, en el fondo, más que cuestiones raciales o físicas — sobre todo, como es natural, si nos aproximamos al Oriente cercano —, factores que pueden ser asumidos, en un momento dado, por cualquier individuo de la humanidad. El comportamiento de los japoneses se acerca a lo occidental, mientras el de los españoles se aproxima a lo oriental. En Alemania, como hemos visto al tratar sobre el atonalismo, se conjugan las dos esencias, sirviéndose mutuamente hasta tal punto que se hace poco menos que imposible dilucidar la raíz de un estilo tan profundamente significativo como es el expresionismo musical. Y parecidamente acaece con el pictórico; para ver claro en este problema, hay que alejarse hasta permitir que una vasta perspectiva se establezca (V. Orientalismo).

OCULTISMO. — Con el nombre de ocultismo se conoce la tendencia, reaparecida en el último decenio del pasado siglo, de reacción contra el positivismo analítico. El doctor Gérard Encausse

y sus seguidores afirmaron haber llegado en la ciencia contenida en los libros de las «ciencias antiguas» la síntesis de las diversas dimensiones del pensamiento. A. Weiss (*) señala que «el mismo materialismo, con su culto exclusivo del intelecto, había provocado una intensa reacción. Había muchos a quienes no sonaba la palabra ocultismo, pero el hecho de que éste señalara lo oculto, la existencia de potencias y fuerzas ocultas, los misterios que había tras la prosaica vida diaria, y los secretos abismales que la razón pura pasaba por alto, despertó la curiosidad de la gente».

En la tendencia a volver a tomar en consideración la magia y sus diversos aspectos se constata el carácter general de la época, observado al tratar del novecentismo. La voluntad de insertar la posibilidad mágica del pensamiento en todas las actividades creadoras y vitales, se manifiesta con frecuencia en diversos dominios ya considerados. Cuando se pronuncia el título estilístico *Realismo mágico* no se menciona un epígrafe elegido gratuitamente por los críticos o los artistas. Se da realmente la inserción mágica en el objetivismo creado y se da por las mismas razones que señala Weiss al tratar del ocultismo en general.

ONEIRISMO. — El oneirismo es la tendencia a la intromisión del material procedente de los sueños en el arte. Prescindiendo del aspecto interpretativo de lo onírico, tanto si se trata de los conocimientos contenidos en los diccionarios mágicos, procedentes de la antigua sabiduría esotérica y bastante maltratados por las sucesivas ediciones, como si es de los que resultan de la aplicación de métodos psicológicos, es evidente que los sueños presentan una contextura formal y unos contenidos que se apartan de las experiencias de la vigilia, procurando así una nueva dimensión a las representaciones artísticas, sean plásticas o literarias. Los sueños son una de las fuerzas que ha cooperado más profundamente a la admisión de los factores mágicos dentro de las creaciones de la existencia; muchos a quienes las escrituras automáticas parecen falsificaciones sabiamente elaboradas o a los que la complicación de ciertos estilos contemporáneos sabe a falso, han de reconocer que los elementos fundamentales de esos textos y de esas obras de arte les son íntimamente conocidos por medio del soñar. El soñar es siempre un subvivir, pero, en algunos momentos y excepcionales soñadores, puede llegar a constituir una revelación y con ello cifra culminante de la vida. Es lo que los psicoanalistas denominan «grandes sueños». Jung, especialmente, se ha ocupado en relacionar la génesis de estos grandes sueños con la de los mitos, que vendrían a ser sueños colectivos fraguados en estado de vigilia, o quién sabe si en el onírico. De modo que,

(*) Op. citada.

desde el punto de vista interpretativo, el oneirismo viene a caer en los dominios de lo mitológico y, por consiguiente, en el simbolismo. Los sistemas que antes aludíamos de intelección de los hechos soñados se basan siempre en la aplicación de procedimientos simbolistas; lo que sucede es que el simbolismo puede servir a una idea espiritual o a una meramente sexual, como acaece en las monodimensionales interpretaciones freudianas. Como vivencia, el sueño es de ordinario algo confuso que, ante todo, precisa de ordenación; el temperamento oneiroide se la procura a sí mismo, durante el estado postonírico, depurando el material que el sueño le ha deparado y fijando una especie de negativo del mismo que, luego, en plena vigilia, podrá elaborar, bien conscientemente, bien siguiendo los métodos mentales que enseña el surrealismo; el pasivo o automático y el activo, denominado por Dalí, «paranoidismo crítico», o sea persecución y sistematización del engendro delirante facilitado, en este caso, por el sueño. Se deduce de todo lo expresado que los sueños son una materia amorfa, que contiene determinados valores, que muchos de ellos son desdeñados y otros, por el contrario, sobrevalorados y utilizados con fines vitales o artísticos. Es imposible reducir a este esquema todo el mundo onírico, con sus selvas inextricables, así como la oneirología, con sus opiniones contradictorias y sus programas cada vez, afortunadamente, más desprendidos de todo sectarismo. En el simbolismo de los sueños se cumple el hecho que señalaba William Blake; que cada símbolo lo puede ser de muchas cosas simultáneamente; es absurda toda atribución enquistada, si bien caben generalizaciones que deberán revisarse en cada caso. Se ha dicho acertadamente que soñar con un océano alborotado no puede significar lo mismo si el que sueña es un marino o un hombre de tierras del interior.

De la multiplicidad de valores del material onírico se desprende la realidad de que, en distintas épocas, los sueños hayan sido «utilizados» con una finalidad o con otra. Para los antiguos romanos, los sueños eran principalmente advertencias de los dioses y del destino. Para el Romanticismo, los sueños eran masas de sombríos perfiles y de revueltos horizontes, de los que sólo cabía aprovechar el movimiento sentimental, su característica «emotividad», tan diferente de la que se siente en la vigilia, cuando cientos de represiones y de mecanismos impuros vendan a la original videncia del instinto y le impiden relacionarse totalmente con sus objetos. Leemos en George du Maurier, autor de la célebre novela *Peter Ibetson*, que el protagonista consideraba «soñar verdad» cuando una considerable onda sentimental lo mecía, devolviéndole al sentido «que hubiera debido tener en la vigilia, pero que había perdido a causa de sucesos infortunados». En un sentido asimismo sentimental, pero más próximo a la sensibilidad

moderna, usa Juan Pablo sus sueños, en los cuales un nuevo «yo» se le manifiesta para llenarle de felicidad, en su egotismo místico.

De este concepto derivan las actuales ideas sobre el carácter anunciatorio de los sueños, en los que, realmente, se superan las condiciones de la presente «estancia humana» para abrir las puertas de mundos desconocidos en los que el hombre puede sentirse superior a sí mismo, alcanzando finalidades que presiente en la «degradación cotidiana». No obstante, los sueños también sumen al hombre en sus eternos abismos. Ya en el siglo XVIII, Füssli había pintado, con su *Pesadilla* y *Sigfrido y Brunhilda después del combate*, los aspectos demoníacos de la vivencia onírica. Impulsos reprimidos, muchos de ellos en perfecta filiación de animalidad, surgen a la superficie de las imágenes concertadas, de exacto modo a como, en la tempestad, ascienden hasta el contacto con la atmósfera peces acostumbrados a vivir en las tinieblas perpetuas de la estancia submarina. Esos sueños dramáticos imponen frecuentemente su amargo clima a la consideración general onírica. Tienen, en compensación, sumo valor plástico; su origen instintivo materialista los viste de suntuosos atavíos escenográficos. Para rehacer su trama hay que operar grandes descombros; en su sentido se penetra mejor por la intuición que por cuidadosos estudios analíticos.

Como condición común a todos los sueños existe el hecho de que se realicen en un mundo cerrado. Si el soñador se esfuerza en recordar, observará que siempre, en sus sueños, existen límites que, nítidos o temblorosos, se oponen a una espacialidad pura, limitando los horizontes y encerrando los dramas soñados en una cámara en la que el ambiente general es el principal protagonista; esa cámara no es otra que la «caverna» de que habla Frobenius en sus tratados sobre la cultura; oníricamente, todos los humanos pertenecen al sentimiento cerrado existencial. El plano del ánimo no puede, en el sueño, sentirse libre ni dueño de sus operaciones; al faltarle la función de las cualidades superiores, le falta forzosamente el control de las inferiores y con ello la capacidad para el uso y de ahí la libertad. En los sueños se sitúa todo en la perspectiva emocional que los artistas del «dinamismo plástico» querían para la pintura. Nada sucede gratuitamente entre esas paredes. Allí se goza o se sufre más absoluta e irremediablemente que en la superficie de la consciencia-Tierra. El artista contemporáneo ha aprendido hasta la saciedad estas verdades y sus obras las relatan fielmente. Constatarlo es fácil tarea. Véase la pintura de Delvaux; siempre la misma mujer desnuda, siempre la escenografía llena de alusiones a planos desconocidos que vibran ante la sensibilidad, pero que son «incomprensibles» para el conocimiento lógico. Ahí no caben porqués. La desconocida que sostiene una lámpara es la misma que se

acerca con su cabellera de hojas. (La llamada de la noche.) Es la misma también que huye, siempre desnuda, a través de un patio circundado por grandes árboles. Veamos la pintura de Chirico. Todos los elementos que humanamente se pueden traer a la misma, procedentes de las disciplinas y los planos mentales, habituales, estudiosos, o aun sociales, imaginables, no pueden jamás evadirse de una «atmósfera única», que no es el «estilo significativo» sino en la medida en que éste es mensajero del sueño, Hermes de las confabulaciones oníricas. Se trate de gladiadores luchando con leones, de maniquíes etruscos o troyanos llorando en la grandeza sonámbula de las plazas públicas, de locomotoras pasando entre ruinas, o de escalas y reglas o pizarras con cálculos escritos; todo está «preso en la caverna»; Chirico se ha evadido para siempre de la estancia humana para refugiarse en la capacidad soñadora y por ella alumbrar con la luz negra que los sueños emanan sobre el mundo y las relaciones de los seres. Más contemporáneamente, en estos años, en Estados Unidos, Kay Sage está pintando extraños cuadros dotados de lucidez abstracta, pero pertenecientes por su claro simbolismo angustioso, al mundo de los sueños. Sus mismos títulos: «Un pasado extranjero» o «Hecho a la mar por el este de la tierra submarina», hablan de esa proyección de confluencias interiores, usando de los forzosos símbolos que suministra el mundo, como única fuente de recursos para ordenar lo invisible en sistemas visibles.

OPERISMO. —Peyorativamente, se habla de operismo con motivo de ciertas distensiones de la estructura formal de obras o de actitudes, en las cuales un intenso movimiento de exhibicionismo vanidoso somete a los sentimientos y a la representación de los mismos a contorsiones más propias de lo histriónico que de lo artístico.

OPTIMISMO. —El optimismo es la forma afirmativa de la existencia. La constitución dual de ésta permite la interpretación de su esencia desde dos puntos de vista; todas las concepciones del mundo y todos los sistemas filosóficos pueden, en última instancia, ser reducidos a una de esas realidades contrapuestas que fascinan al hombre con su evidencia. Éstas son la vida y la muerte. Todo conocimiento y toda actitud derivan de esas dos fuentes en las que el hombre sacia su dolor y su alegría. Denominaríamos actitud existencialista a aquella en la que el sentimiento de la muerte prevalece, y posición vitalista a la que otorga mayor crédito a la realidad sensible de la vida. Ambas tienen un modo especial de vivir el tiempo; en el vitalismo se acepta la muerte forzosa de lo temporal porque no se detiene el pensamiento en ninguna actitud nostálgica; el pasado debe desaparecer, lo que

importa es el presente: el presente constante. Por el contrario, la vivencia existencialista se sume de continuo en la desaparición de todo y por ello experimenta realmente la presencia de la muerte porque muerte no es sólo desaparición final, sino que es también y casi diríamos principalmente, desaparición continua de lo asido, de lo que el tiempo y la voluntad acercan a nuestro sentimiento y a nuestra constatación. De esas dos posiciones fundamentales se originan dos situaciones; la una cree ciegamente en la «solución» de todo y para ello se refugia en el «tono» cálido que le da la vida; la otra no encuentra en su derredor más que «problemas» y para racionalizar su predisposición ya temperamental se afana en una búsqueda inacabable de posibles soluciones a una cosa, la muerte, que, de antemano sabe no puede suprimir ni mitigar. El optimismo, pues, se apoya en la vida y se relaciona desesperadamente con ella, fundando un panteísmo naturalista, o creyendo firmemente en la posibilidad de una «vida eterna». El pesimismo sufre la angustia de las destrucciones constantes y las remite a la muerte, a la mortalidad de todo; intuye que, aun cuando hubiera una solución, ésta no satisfaría probablemente los anhelos intraductibles e inmensos del hombre. El pesimismo más terrible es el que se forma sobre la reunión de la vida y de la muerte, construyendo una realidad, un sentido del existir en el que la vida sí es y será, pero siempre, perpetuamente sumida en su mortalidad esencial, en su nada primigenia. Semejante irredención ha hallado en el budismo la única liberación factible en la aniquilación «personal» de cada individuo, la cual puede lograr por la sublimación de todos sus deseos y, en consecuencia, de su drama; dicho de otro modo, suicidándose en vida por la acción del espíritu y de la voluntad. Entre este orden de ideas, dijo Novalis que «la vida es una enfermedad del espíritu»; no se trata aquí ya del «sueño» calderoniano, sino que se afirma que ese sueño es una enfermedad, algo que el espíritu debe o debiera destruir definitivamente. Pero, siguiendo en esta estancia del pensamiento: ¿qué es el espíritu? La respuesta la da continuamente el optimismo reintegrando a una sola finalidad los órdenes, las substancias, de la vida y del espíritu. Ésta es la sola forma de comprender humanamente a ese espíritu, sea en acción escindida de la naturaleza, sea moviéndola desde dentro o en sus límites. Uno de los movimientos optimistas de más consideración es el idealismo alemán. No ya en la filosofía; en la poesía de Hölderlin, por ejemplo, o en la que, sesenta años más tarde había de escribir Ricardo Wagner para musicalizar, se cumple esa voluntad de pervivencia proyectada hacia un infinito construído con los anhelos humanos, por y para el hombre. Es un cielo en el que los deseos rotos se realizan, en el que hallan respuesta los problemas, en el que todo lo que en el hombre se da como alza-

miento hacia «algo» imprecisable se soluciona concreta y definitivamente en el seno del «alma del mundo». Un optimismo así, de ultramundos, debe parecer sombrío a los que están poseídos de «esperanzas terrestres», según la expresión de Neruda; es cierto que el optimismo puede adquirir la contextura plenamente positivista de querer que esa perfección se realice en «este» mundo. Pero cuando las leyes sociales y las previsiones de toda índole hayan convertido la tierra en la más bella de las Utopías, ¿quién podrá salvar al hombre de sí mismo? ¿Y su lado obscuro del cual extrae tanta felicidad dolorosa? ¿Y los conflictos sentimentales que no podrán ser resueltos por ninguna ley y que son los que más poderosamente marcan al hombre con el hierro de la amargura? Al que su amada dijo: «No», toda la existencia le dirá: No, durante el resto de su vida. De este modo, el optimismo será siempre sólo una «posibilidad» para el hombre. Posibilidad que, en la mayor parte de los casos, depende de la no infinitud y limitación de los anhelos humanos. Por nuestra parte, afirmaríamos que solamente los no sentimentales, los no creadores, los no pensadores, pueden ser verdaderos optimistas; en los hombres «de acción» se cumple el optimismo auténtico, porque ellos son como la vida, destructores y limpios. Su pensamiento no es ocupado por nada que pida detención, eternidad. Su sentimiento no retrocede; su experiencia no puede jamás ser existencialista. Actúan en la esfera del tiempo y se mueven a su compás, coincidiendo con él hasta el punto de que ningún desencaje se realiza y no se hallan nunca «en falso» con respecto a la vida terrestre que adoran y sirven plenamente.

ORFISMO. — Órficos se llamaron, en Grecia, los adeptos al culto de Orfeo, los cuales celebraban sus *Misterios,* relacionados con la vida del más allá y cuyo principal interés reside en la importancia que atribuían al arte, como acción mágica sobre el espíritu humano y aún la naturaleza. Enseñanza ésta derivada de Orfeo, protomúsico y poeta, en quien se resumen las cualidades creadoras del hombre, sus potencias espirituales, su capacidad de concitar a los elementos en cuya trama se halla preso.

Aun cuando se halla aplicado, en el presente, el nombre de órfica a la pintura de Delaunay, el simultaneísta, el orfismo es más bien una tendencia general cuya corriente sopla a través de movimientos e ismos para imprimir a muchos de ellos cierta sutileza misteriosa que entronca, o puede ser enraizada, con el auténtico orfismo helénico. Posiblemente se debe al factor eslavo, uno de los más puros conservadores, por la vía de Bizancio, de lo griego, la intromisión de ese coeficiente órfico que observamos en Chirico, en Chagall, en Miró, etc., como en la música de Skrjabin primordialmente.

ORIENTALISMO. — El orientalismo es la tendencia a lo oriental y, como nosotros lo comprendemos, es también la esencia de lo propiamente oriental. Geográficamente, es éste un concepto hecho de relatividades constantes. Culturalmente, Oriente termina en Asia Menor, en las estepas de Escitia, en Egipto. África misma, a pesar de ser, en este caso, un tercer mundo, entra más bien en el concepto de lo occidental y sólo las invasiones semíticas de su zona Norte la entroncan con un orientalismo que, con los iberos y árabes, entra en España para decidir buena parte del modo de su cultura. Lo oriental se va fijando a medida que se entra en Asia. No puede confundirse con una cuestión racial. Orientales son los persas, tan arios como los alemanes, y orientales son los sumerios, tan semitas como los bereberes. El orientalismo es así, mejor, un concepto histórico, o sea temporal. Oriente termina virtualmente cuando Grecia acaba de transformar y transfigurar sus esencias bárbaras y arcaicas en lo que entendemos por universo clásico; cuando de las intuiciones hace tratados, de los terrores y del animismo primigenios forma mitos; allí termina todo el sistema que se expresa a través de tantas culturas y naciones extinguidas o vivientes. Worringer (*) considera al oriental como situado en un estadio intermedio entre el hombre clásico y el primitivo. Por sus condiciones y retraso ante el latino, el nórdico es, a su vez, el enlace entre el oriental y el clásico. En las concreciones artísticas, dice el autor citado, «el trascendentalismo abstracto del arte oriental, le aleja de lo clásico. Como el arte del hombre primitivo, el arte oriental es rigurosamente abstracto, atenido a la línea rígida, inexpresiva, y a su correlato, el plano. Pero supera con mucho al arte primitivo por la riqueza de sus formaciones y la consecuencia de sus soluciones», o sea, por la suma de valores de universalidad y calidad que residen en sus obras. En sus relaciones totales con el universo, el oriental «percibe el dualismo como un sino sublime y, sin palabras ni deseos, se inclina ante el gran enigma indescifrable del Ser».

Esta actitud oriental, que resume y conjuga la sumisión con la comprensión del *absurdum* fundamental, implica también una unión más íntima del espíritu con el universo. La fiebre objetual occidentalista es una demostración de que el hombre de Occidente ha perdido «algo» que le es preciso buscar a través de las cosas. Su sentimiento de esas mismas cosas presupone como vivencia original la «escisión» respecto de las mismas. Contrariamente, el oriental permanece dentro de su conjunto e, intuitivamente, no concede valor a sus «separaciones» y a sus «aspectos». Dicho en otras palabras: el oriental es panteísta. Al pronunciar

(*) Op. citada.

la palabra panteísmo entramos en un terreno que requiere sus comentarios particulares; baste decir, ahora, que «panteísmo» lo entendemos, en este momento, más que como situación religiosa, como posición cósmica. La forma panteísta del orientalismo actúa desde China, con el concepto del «sentido» o del «camino» universales, y, mediante la mitología fenicia, para la cual «la luz es el intelecto del universo», se expande por el mundo mediterráneo.

Hemos señalado que otra de las vías de penetración de lo oriental en Europa, se halla en España. Durante los siglos de la Reconquista, la lucha y el contacto fueron fortaleciendo unos lazos de parentesco que el iberismo había ya sembrado. Hasta Francia y su *Chanson de Roland* llega la influencia de la poesía árabe, abandonada al imagismo más desenfrenado. En ella se busca la generalización por el simbolismo, o sea, la situación abstracta, que es la verdaderamente poética. Durante los siglos XVI y XVII este orientalismo de vigor fluctuante va extendiéndose por las literaturas europeas, pero es en el siglo XVIII cuando, coincidiendo con el apogeo de los viajes a países remotos, y con las narraciones correspondientes, entra a formar parte del repertorio temático, no sólo de la lírica sino también de la novela e incluso del ensayo. Las *Cartas Persas*, de Montesquieu, el *Zadig*, de Voltaire, etc., son muestras de la penetración oriental, si bien en forma de «exotismo»; esto es, bajo el aspecto mecanizado de los perfiles «exteriores» de la creación oriental, utilizada por motivos de ambientación, de contraste y de «colorismo». Esta corriente creció sobremanera durante todo el siglo XIX. En la pintura de Delacroix, en la poesía de Goethe, en la de Víctor Hugo, etc., hay testimonios sobrados de ello. Pertenecen también al género los orientalismos musicales prodigados en especial en la música rusa. Rimsky Korsakof alcanzó el máximo virtuosismo con su *Sadko* y su *Scherezade*. Posteriormente, Strawinsky vuelve a expresar un espíritu de frontera, occidentalizante hasta el extremo de proscribir casi enteramente, en sus partituras, el uso de los cromatismos tan frecuentes en la música oriental, y fundando la suya en una síntesis del modalismo grecobizantino de las canciones populares rusas, y en la tradición tonal de la música europea.

ORNAMENTALISMO. — El ornamentalismo es la tendencia al adorno como forma sistemática y vestidura de lo superficial. El ornamentalismo puede ser naturalista o decorativo geométrico, siendo ésta la manera más peculiar y primitiva. En la aurora de las artes coexisten, sin relación mutua de causa y efecto, ni de primero o segundo estadio, los impulsos hacia lo figurativo o hacia lo ornamental. El figurativismo nace del principio de la forma,

y el ornamentalismo del principio de la línea. Dos vocaciones de acción e interpretación del mundo se manifiestan por la actitud tomada; en el esquema se halla el modo intermedio entre ambas. La persecución de lo plástico y de lo exterior es la finalidad de una de ellas; la búsqueda de lo musical y de lo interior es la de la otra. En el ornamentalismo geométrico «el ritmo del tiempo aparece traducido en espacio», señala Franz Boas, en su *Arte Primitivo*. Indica asimismo que «el arte, en sus formas más sencillas, no expresa necesariamente una manera de hacer con un fin preconcebido, sino que se basa más bien en nuestras reacciones ante las formas que se desarrollan por el dominio de la técnica», o sea, que la creación artística primitiva obedece, ante todo, al deseo de sumirse en una actividad, en un ritmo creador, el cual, originariamente, se halla estrechamente emparentado con las rudimentarias técnicas utilitarias. Los resultados dependen así más de la destreza y de la intuición rítmica del autor que no de sus condiciones artísticas propiamente dichas. La regularidad del diseño, su claridad, su fuerza, son las cualidades máximas que privan en el ornamentalismo geométrico. El desarrollo del tema sigue modos sorprendentemente vecinos a los que en la lírica y música primitiva imperan. Consiste en la fijación de un motivo, estrofa, o célula melódica rítmica; después, en la organización de su duración o extensión, mediante un sistema basado en repeticiones o en la superior forma de la «variación». En todos los casos es el ritmo la base de la creación y ese ritmo se logra, en la ornamentación pintada, rayada o esculpida, por el regreso de la línea hacia su configuración esencial, o por el color. El ornamentalismo geométrico procede como la naturaleza y crece como sus criaturas, pero huye cuidadosamente de incurrir en imitaciones. Boas hace notar que en las ornamentaciones prevalecen: la recta, el círculo y la espiral, formas que se presentan raramente en la naturaleza. A lo orgánico es contrapuesto lo mecánico, que aparece así como una de las fundamentales y básicas posibilidades humanas; en esa invención linealista yace en potencia toda la evolución técnica de la humanidad. Es una intuición particular la que preside su nacimiento. Sobre sus fuentes, Worringer (*) se expresa acertadamente. Dice: «El primitivo persigue las restantes posibilidades geométricas de la línea, crea triángulos, cuadrados, círculos ensarta igualdades, descubre la regularidad y, en suma, produce una ornamentación que representa para él no sólo el goce del adorno y del juego, sino una tabla de valores que simbolizan la necesidad, y, por tanto, satisfacen las profundas aspiraciones de su alma.»

Significa así que todo el programa de capacidades de orden

(*) Op. citada.

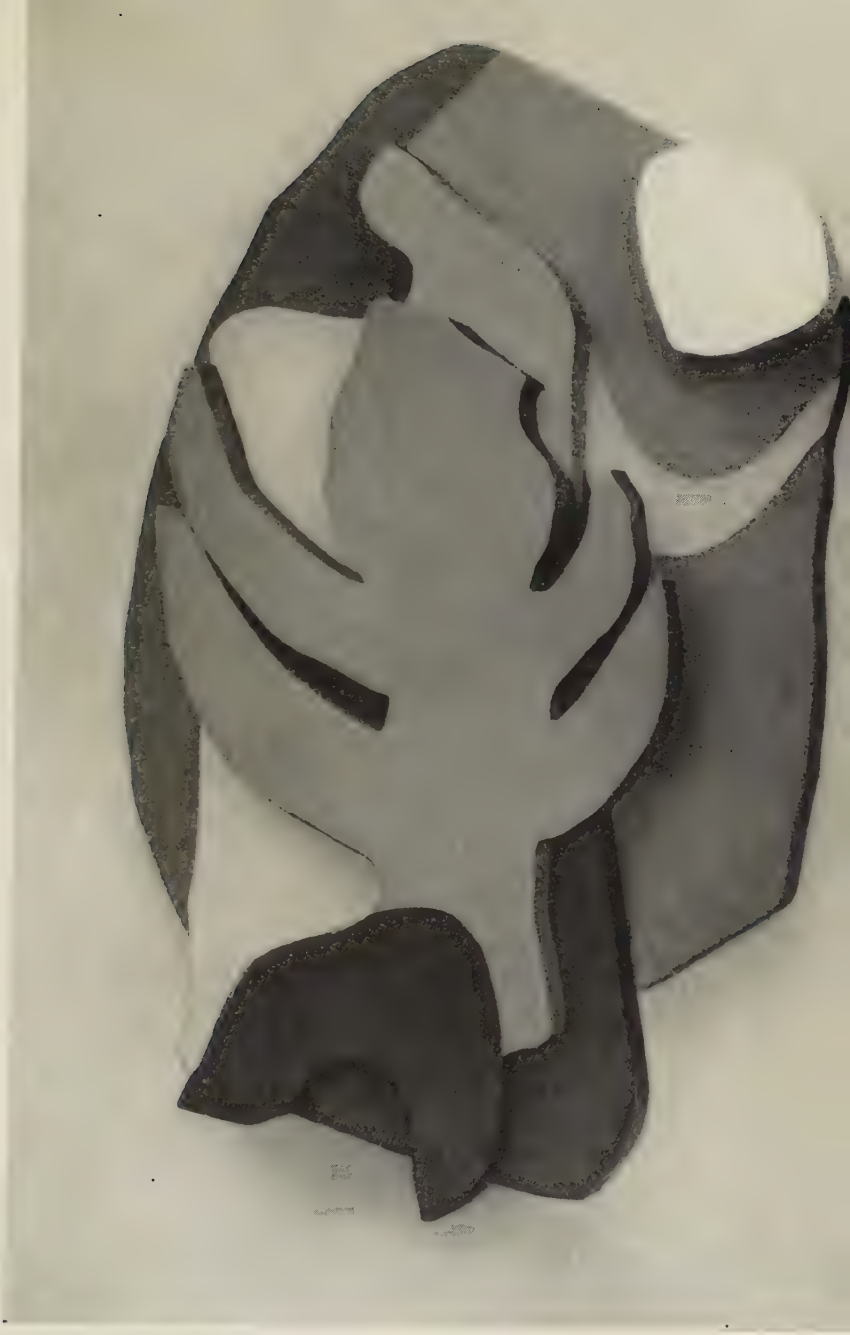
y sistema que han permitido el desarrollo de las ciencias y de las artes, son arrojadas bruscamente ante sí, por el primitivo, cuando se ilumina por esa creación de origen «automático», ligada al mecanismo puro y simple del trabajo utilitario, pero que por su inutilidad y vigor de organización, es el preludio firmísimo de las actividades superiores humanas. Además, esa ordenación defiende al primitivo contra el caos. «La ornamentación primitiva es un conjuro que pretende anular el terror ante el mundo ambiente, inconexo, e incomprensible; ese terror primario que la creciente orientación espiritual no ha logrado mitigar todavía», afirma Worringer, aludiendo a la «angustia». Bajo esta concepción, los tatuajes serían vestiduras sagradas en las que el orden y la música de la ornamentación constituirían una protección ante lo ilimitado del vacío exterior; de exacto modo como los cromlechs formaban círculos mágicos, edificios espirituales para la defensa ante el Desorden primigenio.

Al añadirse a los simples enunciados de Boas, estas ideas de Worringer, situadas en la línea de Frazer, Lévy Bruhl, etc., parecen excesivamente complejas y ricas en contenidos; sospechosas, por tanto, de haber nacido de ese anhelo, tan germánico, de sistematizar y de trazar grandes cuadros culturales, con interpretaciones apoyadas por la psicología evolutiva. Sucede que al positivismo de Boas, se contrapone el modo idealista que hemos constatado; a nuestro entender, sus opiniones se complementan lejos de contradecirse. El hecho de que las actividades primitivas nacieran sin un intenso aparato de intuiciones conscientes, no puede implicar el que no sirvieran a necesidades espirituales; la riqueza mitológica de los estadios protohistóricos demuestra que los primitivos vivían realmente en un mundo de demonios y de dioses. Boas prescinde de ello y, acaso por esta razón, ha logrado una clarísima exposición casuística y temática. Volviendo a Worringer, cuyas tesis nos parecen absolutamente fundamentadas, y en relación con su teoría de que el hombre nórdico es, culturalmente, un intermedio entre el oriental y el clásico, transcribimos los siguientes párrafos sobre el modo de los ornamentalismos de estos grupos: «Lo primero que llama la atención — dice — al comparar los dos estilos ornamentales, es que la ornamentación nórdica carece de simetría, concepto que es, en cambio, típico y esencial en la ornamentación clásica. En lugar de simetría, la ornamentación del Norte emplea la repetición», procedimiento más simple y puro, geométricamente considerado. «El hombre nórdico, en su ornamentación, se representa, por decirlo así, la melodía infinita de la línea; esa línea infinita que no agrada sino que embriaga y nos fuerza a entregarnos sin voluntad.» «Lamprecht califica de enigmática esa ornamentación de las lacerías y dice que nos invita a meditar. Pero es más que

enigmática todavía; es laberíntica. Dijérase que no tiene principio ni fin y, sobre todo, que carece de centro.»

Cuando el poder imperial romano se debilitó en las provincias nórdicas y los aluviones bárbaros, derramándose a través del *limes* romano fueron integrando, cada vez en mayor proporción, todas las ramas de las actividades públicas en la arquitectura y el arte, los elementos indígenas, reducidos a silencio por el esplendor imperial fueron lentamente emergiendo a la superficie, reconquistando sus privilegios en orden al estilo de las creaciones. Parecidamente sucedió en Oriente, donde los dominadores helenísticos y romanos no pudieron implantar una forma tan pura como en Occidente, a causa de la lejanía de sus bases espirituales y militares y también de la mayor pujanza de la tradición y del espíritu orientales. En el arte de Palmira, siglo II al IV después de J. C. se constata una ininterrumpida y creciente potencia del factor bárbaro y oriental, entremezclado al estilo de importación romano. Las ornamentaciones crecen y proliferan de exacto modo a como, en los países tropicales y en la India, la exuberancia de la vegetación cubre y recubre los monumentos pétreos de las grandes culturas desaparecidas. Así las «vestiduras» ornamentales desarrollan sus largos meandros sobre las estatuarias y los relieves, tapizando con su angustiosa ilimitación lo que antes era un puro universo de proporciones plásticas. El arte de las estepas (Dacia, Escitia), corriéndose hacia Occidente, yendo al encuentro de lo germánico y de lo celta, termina el horizonte del espíritu nórdico que ha venido a substituir al romano clásico. En las obras galorromanas, en el arte burgundio, en el prerománico suizo (iglesias de Payerne y de Poitiers), etc., el ornamentalismo nórdico vive con intensidad inigualable, gozoso de haber podido sacudir el yugo de la contención latina. A través del románico y de sus capiteles bordados de ornamentos, a través del gótico y de su triunfo absoluto que integra el universalismo cristiano y el universalismo del arte abstracto geométrico, el ornamentalismo se precipita hacia la época moderna, para influir en el Renacimiento y conquistar al barroco para su campo, hasta hallar, con el prerrafaelismo, plena reivindicación consciente de sus valores intrínsecos y determinantes.

La musicalidad de su íntima condición enlazaba perfectamente con el desasosiego del romanticismo de aquella comunidad, cuyo profeta era Dante y cuyo crítico inmejorable fué Ruskin. En el artesanismo de William Morris, en las nostalgias medievalistas de Burne Jones y de Rossetti, siempre orientadas hacia una Edad Media gótica y celta, se daba el clima propicio para que el delirio de los cantos lineales actuase desenfrenadamente. No existe linealismo más fanático que el prerrafaelista. ¿Cómo va a ser de otro modo si tiene tras de sí una tradición bimilenaria?



OBJETIVISMO. Hans Arp,
Madera coloreada. 1917.

En el Modern Style se multiplican sus consecuencias hasta el triunfo de un «mal gusto» irracionalista. Adolf Loos y sus teorías funcionales aparecieron para oponerse frente al ornamentalismo, llegando a plantear la cuestión del «ornamento como crimen», en el mundo contemporáneo, afirmando que la esencia de éste es antiornamental y que al hombre del presente le está vedado utilizar utensilios en los que figuren relieves o decoraciones, a la manera de los usados por los antiguos.

En resumen; el ornamentalismo es el resultado de la aplicación al espacio de los ritmos del tiempo, los cuales graban en las materias decoradas sus órdenes, basados en motivos esenciales cuyo desarrollo suele consistir en la variación, en la simetría o en la repetición. Los ornamentalismos son tanto más fanáticos cuanta es la profundidad hacia lo primitivo. Consecuentemente con los estudios de Worringer, Frobenius, Lévy Bruhl, etc., las culturas, de dentro a fuera, pueden ordenarse en la forma siguiente: primitiva, oriental, nórdica, clásica, reacción gótica y celta románticomodernista y contemporánea. A la primera corresponden los tipos ornamentales más puros y simples, ejecutados por la mayoría de los pueblos primitivos de la tierra; a la segunda, los modos más fastuosos, de los cuales es ejemplo insuperable la ornamentación arábigoandaluza, tal como se ofrece al contemplador en el Alcázar de Sevilla, en la Alhambra de Granada, etc:; a la tercera, los diversos fenómenos del llamado arte bárbaro, cuyos confines se extienden desde Rusia a Inglaterra; a la cuarta, la decoración grecorromana que incorpora a su sentimiento orgánico y naturalista los mejores elementos del arte ornamental egipcio y mediterráneo; la quinta es la apoteosis del ornamentalismo nórdico llegando a erigirse en arquitectura; la sexta es la revalorización «moderna» de todos los ornamentalismos y, en especial, de los bretones, de los cuales es ejemplo perfecto la rara decoración, en forma de huellas dactilares, de las grandes piedras grabadas del Dolmen de Gravr'inis; y la última es la oposición cerrada al ornamentalismo, la decisión de reducir las superficies a su pura espacialidad, limpia de toda vestidura, de todo tatuaje con intenciones más o menos mágicas.

El autor de esta obra había escrito en cierta ocasión la frase: «La falta de ornamentación es la falta de fe», simplemente por asociar el estilo desornamentado y funcional del presente, a la aspiración de «esperanzas terrestres» y negación de trascendencia. Pero Marius Schneider ratifica que no existe arte ornamental, pues todo ornamento es símbolo de una situación del hombre en el mundo y de un reconocimiento de trascendencia en esa situación. Así, el ornamento es, realmente, una manifestación de ligadura del hombre a la creación y al Creador.

ORIENTALISMO. *Arquerías de la Mezquita de Córdoba.*

ORTOGONALISMO. — Tendencia a la ordenación rectangular del espacio y de las formas. Propia especialmente de las modalidades clásicas, ha sido renovada esencialmente en nuestro tiempo por el grupo holandés *De Stijl* y su movimiento neoplástico.

P

PAGANISMO. — Sin acercarnos al concepto religioso del paganismo, vital y culturalmente, hallamos la esencia de éste en la noble función, griega y romana, del contemplar y del poseer. Estas dos condiciones constituyen su esencia, radicalmente vertida hacia el mundo exterior, de cuya complejidad deducen la ordenación múltiple de sus dioses y de sus ideales correspondientes. Contra esta actitud, que valora, ante todo, la polimorfía del universo, se levanta el misticismo intimista que busca prescindir de ese aprendizaje debido a la visión de lo externo. Plotino es posiblemente el mayor esfuerzo del mundo grecorromano por sumirse en la ceguera substancial que conduce a la fusión con lo Único.

PAISAJISMO. — El paisajismo es la tendencia temática a hacer del paisaje objeto predominante de la pintura. El sentido que implica esta actitud es la de la progresiva identificación del hombre con la naturaleza, verificándose ésta como un retorno hacia un medio original, abandonado cuando sus valores estéticos no alcanzaban plena comprensión, por hallarse el sentimiento inmerso en ese ambiente hasta el extremo de desconocerlo. De ello se desprende que fuese durante el naturalismo cuando la pintura de paisaje consiguió su absoluta independencia no ya como tema, sino como estilo, al llegar a deshacer lo humano bajo la presión de las visiones naturalistas y del éxtasis producido por ese «regreso».

En los frescos romanos empezó a atenderse la belleza del fondo como algo más que materia ornamental. No obstante, hasta la transición del románico bizantino al gótico, no empieza a cristalizar la necesidad de rodear las figuras de un ambiente físico que petrifique el escenario natural de sus actividades y de sus vidas. El paisajismo habría de llegar como la exageración de esa tendencia a lo exterior naturalista, facilitada por el movimiento espiritual del *stil nuovo* y del amor a todas las cosas

franciscano. Como señala Rainer María Rilke, en *Sobre el paisaje:* «aunque ya venía durando algunos milenios, el hombre (durante la antigüedad) era nuevo para sí mismo, estaba demasiado encantado consigo para poder prescindir de sí u olvidar su propia presencia. El arte cristiano perdió esa relación con el cuerpo, sin acercarse, pese a ello, verdaderamente al paisaje», hasta que el misticismo y la dulzura de la post Edad Media, siglos XIV y XV, hicieron comprender «que, al pintar una Madonna, podía revestírsela de esta riqueza, como de un manto, coronándola de paisajes desplegados».

Desde Giotto, el paisaje empieza a cobrar importancia y a señalar su significación; el mundo quiere acompañar al hombre en su ascensión a través del tiempo. Spinelli, Botticelli, Lippi, Pollauiolo, etc., pintan escenarios que ensamblan lo real con lo ideal, mientras en el Norte, el goticismo se aplica a la creación de unos objetos circundantes en los que se reúnen frecuentemente las bellezas del cielo y del infierno, no pudiendo decirse si en muchas de esas pinturas, apasionadamente coloristas, se significa un latente e irremediable dolor y crueldad universales o, por el contrario, una beatitud sin límites. Así acontece en Memlinc, en Van der Weyden, en Van Eyck. Contemplemos, por ejemplo, el *Descanso en la huída a Egipto,* de Albrecht Altdorfer (1480-1538). Se verifica en él una desgarradora confluencia de intenciones y de anhelos irradiantes, expresados por la dirección de las líneas conductoras y por la vehemencia de los colores que estallan plenos de significación simbólica. En Patinir, la naturaleza aparece envuelta en una dulzura lúgubre, dotada asimismo de complejidad contradictoria. Rilke alude a ese expresionismo implícito cuando, refiriéndose a Leonardo, dice que «los paisajes, en sus cuadros, son expresiones de sus más hondas vivencias y sabiduría; espejos azules donde se contemplan, sensibles, las leyes lejanas, secretas, como porvenires dantescos, indescifrados como aquéllas». Seguidamente, el autor de las *Elegías de Duino,* analizando el paisaje leonardesco, profiere estas afirmaciones que nos conducen directamente al núcleo del problema, tal como nosotros lo concebimos: «Este paisaje (pintado por Leonardo) — dice — es naturaleza que se formó, es mundo creado y *tan extraño al hombre* como la selva virgen de una isla remota. Y, al contemplar así un paisaje como algo distante y extraño, como algo apartado y falto de amor, *que en sí solo se completa,* era necesario siempre que el paisaje hubiera de servir de medio y origen a un arte independiente».

Según estos conceptos, el paisaje, el mundo circundante, puede presentarse como algo «extraño» a la condición de lo humano, como una esencia enemiga de su ser y de su misión. Ello contradice la definición fenomenológica del existencialismo por

la cual el hombre es un ser-en-el-mundo. De ahí resulta que el problema que tantas veces hemos abordado late candente bajo el paisaje; la extranjería del espíritu humano respecto de lo natural; su gusto o, mejor, su necesidad de reformar, transformar, transfigurar, ese ambiente físico, en orden a la dirección y a la intensidad de sus impulsos inefables que, en última instancia, siempre permanecen secretos aun para el mismo que actúa bajo su imperio. Sin embargo, esa lejanía que permite al paisaje reverberar con aristas agudas como el filo de una espada, o brillo de piedra preciosa, tendrá que desaparecer, temporalmente al menos, a causa de la «caída» naturalista, cediendo el paso a la invasión de ese mismo mundo circundante, creciendo vegetalmente contra el espíritu, amigo de los cuerpos cristalinos, puros y transparentes. No otra cosa significa el tránsito: idealismo-barroco-naturalismo, que se cumple en los siglos XVI al XIX, con la excepción heroica del neoclasicismo.

Si contemplamos el *Paisaje en la huída a Egipto*, de C. Lorrain (1600-1682), sobre el mismo tema que la obra de Altdorfer, veremos que una tremenda transformación se ha operado en la percepción y representación de lo externo. A la dureza diamantina de las aristas, al color-expresión, a la invención del paisaje como pantalla en la que el hombre proyecta sus decisiones vivenciales, han sucedido: la suavidad de las formas, el ablandamiento del espacio, la gradación de los tonos-luz, el paisaje imitado. Al escenario como finalidad, ha sucedido el escenario como medio. El anhelo de altura del gótico, que es busca de anchuras en el arte renacentista y de profundidades en el barroco (Roh), se ha amansado y reclinado sobre el puro «estar» de las cosas que, preferentemente, se organizan siguiendo ritmos biológicos, no leyes astrales. El sublime estatismo de los paisajes del Cuatrocientos se retuerce bajo una furia dinámica cuyos mejores ejemplos se hallan en los cuadros de Breughel de Velours, a los que un hondo sentimiento idílico, «a lo Milton», imprime toda la capacidad de salvación que el verdadero arte tiene siempre, sea cual fuere su tendencia estilística. El hombre, a través de esa pintura, como en la de un Ticiano, o un Giorgione, ya no quiere imponer sus estructuras a la vida; por el contrario, se acerca a la naturaleza para aprender de ella y recibir, como supremo premio, la simplicidad del león, de la encina o del pájaro.

De esta evolución se desprende cómo en lo temático y sus modos se inserta lo significativo. Diríase que la significación acecha siempre en los hontanares del ser y que se aprovecha de todas y cada una de las acciones de éste para hacer su aparición y denunciarle. El paisaje aparece «en función de», o sea, como escenografía. En las representaciones imitativas está constituído por la naturaleza, en lo que ésta tiene de clima, de próxima,

de envoltura caliente y nutritiva, como mundo originario del hombre. En el arte no imitativo, antes de perderse totalmente en la incoherencia de los puros movimientos con raíz paisajística, lo circundante cristaliza en esquemas del sueño y de la realidad, en ayuntamientos de lo que parece contradictorio. El artista utiliza entonces su substancia para expresar sus relaciones con el universo por el estilo, naciendo los diversos modos: esquemático, estilizado (Oriente), idealista, etc. En el paisaje fantástico se produce, o una creación colectiva (goticismo), o una proyección rigurosamente individual (surrealismo). Todas las maneras espirituales, esto es, doctrinarias, vinculan el arte a la acción del hombre sobre el mundo. Es entonces cuando la mera naturaleza no basta y el paisaje debe ser articulado siguiendo cánones creacionales de expresión y de medida. Sucede, a veces, que ese paisaje inventado revela al hombre, como un espejo, la extranjería radical que su espíritu proyector tiene, respecto del «otro» mundo, del de la realidad viviente y naturalista. Más que como medio, el paisaje entonces se cumple como lugar en el que hechos trascendentales, los de la visión y re-creación mundial, por el hombre, se organizan y llevan a cabo.

El naturalismo del siglo XIX tuvo su crisis en el movimiento impresionista. Los valores vivientes; esto es, transitorios, se apoderan del conjunto estético para imprimir su tiranía de fugacidades. Todo se convierte en sensaciones, sin lugar para la idea. Así como los paisajes idealistas abundan en elementos minerales y cristalinos, tal como, contemporáneamente, Ives Tanguy o Kay Sage restauran, los naturalistas-impresionistas se deshacen en la dulzura de las formas débiles, vitales, fugitivas. Ello coincide con la visión repentista y nostálgica del romanticismo; se traduce en el paisajismo de Constable, Millet o Corot, por mencionar a los representativos. En *Le Jardin de Cagnes* (1912), de Renoir, todo tiembla y fulgura como una cabellera encendida, colgando del cielo, de los árboles, de las flores. El naturalismo aproxima el paisaje hasta un primer plano desbordante; el idealismo lo separa hasta los justos límites donde se acabaría su comprensibilidad.

En el expresionismo de Van Gogh, la naturaleza cae en el cauce del río de Heráclito, mientras el éxtasis arremolina en adoración las formas hacia los fuegos de las constelaciones. Por esa vía, lo naturalista trasciende de su estancia cerrando el ciclo de los estilos, con la adoración de la energía radiante.

André Lothe, en su *Tratado del Paisaje*, señala las leyes materiales y técnicas que han ordenado, desde siempre, la estructuración de éstos. Constata las fases del paisajismo contemporáneo, defendido principalmente por los fauves y, en cierto sentido, por el cubismo. Pero es Franz Roh, en su *Realismo mágico*,

quien teoriza más justamente sobre los contenidos de las maneras expresionista y postexpresionista, indicando cómo esta última vuelve a la frialdad y a la pureza del goticismo, en el que toda pasión está contenida y, por ello, se revela como fuerza que comunica calidades indescifrables a la superficie de las cosas. Al paisaje en torbellino de los expresionistas, de cuyo estilo es posiblemente Oscar Kokoshka el maestro innegable, sucede la calma misteriosa y nocturna preconizada en las pinturas de Rousseau, el Aduanero. El oneirismo aporta sus paisajes emocionales; en el cauce del sueño a que está abandonado el africano *Durmiente*, rousseauniano, cerca del león y de la mandolina, transcurren las metálicas, heladas visiones de Mense, de Macke o de Spiess. Un paisajismo sintetista, aun cuando ferozmente apasionado, en el que la gradual elaboración patética de los elementos de la realidad, encaja con la objetividad dictada por la belleza agraria, es el de Benjamín Palencia, enamorado de las calidades de las materias y de esa «tierra desnuda» que André Masson vino a buscar en España.

El surrealismo ha utilizado el paisaje en dos sentidos principales: o con un dramático sentido del contraste, buscando que su aparente calma objetiva haga resaltar la aparición de los actos y personajes delirantes, tal como acontece en Dalí y su perseguido Port-Lligat, o bien entrando dentro del escenario mundial, desgarrándolo y reconstruyéndolo, para transferir a las extrañas escenografías resultantes todo el *pathos* de la función surreal, convirtiendo lo circunstante en protagonista. En Chirico, en Magritte, en Tanguy, en Masson, hay constantes ejemplos de ello. En realidad, este último modo significa que, para el surrealismo no daliniano, no existe paisaje. La palabra «fusión» encadena todos los elementos de cada obra proscribiendo toda solución de continuidad con el fin de que una coherencia de orden musical unifique la expresión disgregatoria.

PAISISMO. — Sinónimo de paisajismo.

PAMPSIQUISMO. — Concepción de los filósofos jonios, por la cual todo el universo es de naturaleza psíquica. Ferrater Mora (*) señala la importante diferenciación que nace de la psique cósmica sea considerada como animación o vivificación de la materia, o como identificación de la misma. El pampsiquismo asimila toda la realidad a lo espiritual, constituyendo la tesis contraria al materialismo.

PANCALISMO. — Doctrina del filósofo norteamericano Mark Baldwin, la cual sitúa el mundo de la estética entre los hechos

(*) Op. citada.

mecánicos y los vitales, como nexo de unión entre ellos y puente para armonizar la disonancia que se produce entre ellos. En consecuencia, el artista es, para el pancalismo, el tipo humano intermedio entre el hombre de la abstracción (científico) y el rítmico (primitivo).

PANLIRISMO. — A muchas de las obras poéticas o especulativas que se suelen situar bajo el epígrafe del panteísmo convendría mejor el calificativo, de tendencia genérica, arriba citado. Más que estructura religiosa o teosófica, hay en tales creaciones una intensa vibración vital, una propensión al éxtasis continuo que, a pesar de su fuerza y de su elevación, no corresponden a lo sagrado. Solamente existe panteísmo cuando bajo la adoración a las formas y a los hálitos de la naturaleza se esconde la necesidad de introducir un dios y de concatenar esa exaltación aludida anteriormente con los sistemas míticos entre cuyos rayos brilla siempre el resplandor de lo divino. Se ha dicho que la esencia de la poesía auténtica es forzosamente panteísta; ello no es cierto, lo que sucede es que el lirismo tiende a un absolutismo cuya forma se confunde con los límites del mundo, mereciendo por esta causa la adición del prefijo «pan», origen de ese confusionismo constante. Dentro de la poesía española contemporánea, hay el ejemplo de Vicente Aleixandre; su vegetalismo, su continua postración ante la transfigurada carne del universo no implican forzosamente que ese universo haya de estar secretamente identificado con la divinidad creadora; si el poeta no lo dice taxativamente no hay razón para suponerlo. Se olvida que el panteísmo es, en realidad, un movimiento religioso antes que artístico o filosófico, y se olvida precisamente porque se acude a ese calificativo siempre que el «tono» de adoración o rendimiento ante la belleza del mundo hace su aparición en la lírica o en el arte.

PANLOGISMO. — Tendencia que determina la penetración total del mundo por el logos y que, consecuentemente, establece la naturaleza inteligible de aquél. De ello se desprende la estrecha relación de esta doctrina con el racionalismo.

PANTEÍSMO. — El panteísmo es la expresión del anhelo de llegar a una identificación total de los principios y de las substancias. Sin embargo, en el dominio de las corrientes panteístas se observa que los diferentes elementos universales no pueden perder sus propios significados y que, dentro de la denominación general de panteísmo, entran modos no ya distintos sino disidentes. Estas maneras del panteísmo pueden reducirse a dos grandes grupos: el que otorga la prioridad a la materia, y el que la da al espíritu. La primera de estas corrientes es la que

podríamos considerar como asiática; la segunda es la occidental. Al introducir en la concepción del mundo el problema de lo divino, el panteísmo tiende a la despersonalización de la divinidad; considera el universo material como animado de un soplo espiritual que lo eleva por encima de las apariencias puramente físicas de sus contornos., o profesa la idea de que toda la creación es una emanación del dios oculto, cuya bondad *penetrante,* según la expresión védica, fluye hacia las eternas transformaciones.

El panteísmo ha tenido especial importancia en Alemania donde la natural tendencia del ánimo se dirige a la posibilitación de formas de «libre religiosidad», contrarias a todo dogmatismo moralizador. El panteísmo suprime de raíz la vivencia del «padre» en el dominio de lo religioso-cósmico y reduce la esencia de lo universal a una sensación, a un sentimiento de necesidad de pérdida en el seno de la totalidad ilimitada. En el idealismo alemán se puede constatar con mucha frecuencia la aparición más o menos franca de la concepción panteísta del mundo. En su *Hyperión,* Hölderlin dice textualmente: «Las disonancias del universo son como las querellas entre amantes. La reconciliación está latente, y lo que un instante estuvo separado no tarda en unirse de nuevo». Aquí resuena el eco de los Upanishads: «Al principio todo era Alma...», y esta tendencia a la disgregación amorosa se concreta más aún en los párrafos que siguen: «Formar un solo ser con todo lo que vive, ¿no es vivir como los dioses y poseer el cielo en la tierra? Formar una sola cosa con todo lo que vive, significa que la virtud abandona su armadura de rigores y la inteligencia su cetro... Significa que el Destino inexorable abdica su soberanía y que la Muerte rompe el pacto que la ligaba a todos los seres, y la unión indisoluble y la juventud eterna embellecen al mundo». Al principio de esta proposición, Hölderlin incurre en el error necesario de aludir a las bellezas parciales de cielo y tierra para expresar la grandeza de su deseo de «formar un solo ser con todo lo que vive». ¿Cuál es la naturaleza de ese todo? Ha de ser muy difícil precisarlo, puesto que, para el hombre, toda idea de afirmación implica otra de contraposición. Lo que llamamos «mundo» no es sino el reino de la multiplicidad; existir mismo no es sino aparecer «entre», «con», «contra», etc. La noción de la nada es perfectamente racional por cuanto es experimentable por la vía de la «ausencia». La nada total sería la suma de todas las nadas, de todas las negaciones que constantemente irrumpen en la existencia humana, por medio del tiempo, del error, de la mentira, del abandono, etc. Sin embargo, la idea del todo asombra por su monstruosa incongruencia; parece una acumulación, un desastre infinito; un intento imposible de lograr la inmensidad por la suma de un número limitado de cosas mensurables.

El panteísmo, pues, se nos ofrece, ante todo, como una volición destructora. La «angustia de fronteras» que apreciábamos en lo germánico inspira ese descontento hacia los propios límites. Contra Hölderlin, otro alemán, no obstante: Goethe, dijo: «Que la personalidad sea el sumo bien». ¿Cómo soñar con la pérdida de esa fijación maravillosa en lo uno, que es lo único, en cada caso humano? La explicación viable que se nos presenta es la apuntada al establecer un dualismo en la más íntima raíz del hombre, con las concepciones de alma y de espíritu. El espíritu sería la tendencia a la escisión, a la conquista personal del mundo y al anhelo de la conservación eterna, aún malaventurada, de ese botín celeste; el alma sería la propensión a la caída en el seno de la Gran Madre, el temor a la soledad substancial del individuo, el horror a la multiplicidad de los seres y de las consciencias.

Dejando a un lado lo que estos problemas tienen de intrínsecamente religioso, por no ser de nuestra incumbencia entrar en tal territorio, indicaremos que, en las expresiones artísticas, el panteísmo está representado: de una parte, por el sintetismo abstracto oriental, en el que parece estar implícita la relatividad y la condición falaz de todos los fenómenos. En especial la cultura islámica ofrece la característica constante de la más absoluta despreocupación por la idea de perduración; lo deleznable es ley. Hay ahí un nomadismo esencial del alma que sabe, o cree saber, la imposibilidad de enraizar duraderamente en la tierra. Por otra parte. el orientalismo infiltrado, el hebraísmo que se traduce en el expresionismo, también aporta la visión de un cosmos sufriendo a causa de su articulación; el sentido catastrófico expresionista alude a un anhelo de redención por el regreso al todo, o a la nada, extremo en el que, como hemos señalado en otras ocasiones, coinciden lo judío y lo alemán.

Filosóficamente, el panteísmo occidental ha tenido sus versiones más importantes a través de las doctrinas materialistas de los estoicos, en la mística de los alejandrinos, en las aspiraciones de un Eckart o en los postulados de Spinoza para el cual lo «extenso» y lo «pensado» eran atribuciones de la substancia infinita.

PANTHELISMO. — Doctrina filosófica de Schopenhauer por la cual el principio dominante en el universo es la voluntad. La principal resultante de esa concepción que entrega a una fuerza ciega la raíz del existir y del devenir es que no exista finalidad, o, lo que es lo mismo, que todas las cosas contengan en sí su propio fin existencial.

PANTONALISMO. — Denominación dada por algunos teóricos al atonalismo.

PARALELISMO. — El paralelismo es la doctrina que establece la existencia de una correspondencia total y particular entre las substancias: materia y espíritu. Fisiología y psicología son, en consecuencia, dos modos paralelos de penetrar en el dualismo consubstancial del hombre. Para el paralelismo no existe relación de causa y efecto entre las dos substancias aludidas, sino que cada una de ellas contiene en sí su propia causalidad, produciéndose ambas simultáneamente, con idéntica jerarquía existencial.

PARNASIANISMO. — El parnasianismo es la denominación de un movimiento literario iniciado en el año 1866; debiendo su nombre al de una antología aparecida entonces, bajo el título de *Parnasse Contemporain*. Así como el modernismo es una aparición tardía y extrema del barroco, el parnasianismo es un producto derivado del neoclasicismo, pudiéndosele considerar como una reacción contra el naturalismo y el romanticismo, en busca de la belleza ideal tal como la expresaron los griegos y romanos, pero interpretada en el sentido dúplice y escindido del neoclasicismo. Para los parnasianos, como para los partidarios de la pintura ética del siglo XVIII, lo viviente era sinónimo de vulgaridad y de lo deleznable; la representación «eterna» de una cosa era tanto más lograda cuanto mayor fuese la depuración de ese fárrago de elementos aportados por la cotidianeidad o por el favor vegetal de la naturaleza. El ideal era forzosamente vinculado a la piedra, al mármol; al estatismo de los minerales y también al de los objetos ideales, que no participan de espacialidad ni temporalidad y pueden, por este motivo, ser asumidos y contemplados en todo momento de la historia y de la geografía. Sin embargo, a este ideal de las ideas los parnasianos no se acercaban por la vivencia intrínseca del estilo, sino que lo solicitaban por medio del conocimiento y de la aplicación consciente de procedimientos adecuados. Théophile Gautier (1811-1872), Sully-Prudhomme (1839-1907), Leconte de Lisle (1818-1894), Catulle Mendés (1840-1909), etc., traducían a la poesía los mundos culturales poseídos por su espíritu, preferentemente orientado hacia la mitología, la filosofía, la historia y cierta ética, derivada del doctrinarismo neoclásico.

«El verso es la forma más apta para consagrar lo que el escritor le confía, y creo que se le pueden confiar, además de todos los sentimientos, casi todas las ideas», había escrito Sully-Prudhomme, concretando en esta proposición el programa parnasiano. Leconte de Lisle, añade el íntimo secreto de la raíz de su estilo con la confesión: «Para el que sabe penetrar, naturaleza, en tus caminos, la ilusión te envuelve, y miente tu superficie; en el fondo de tus furores, como en el fondo de tus alegrías, tu fuerza carece de embriaguez y de violencia». ¿Qué era este afo-

rismo: comprensión objetiva, o proyección temperamental? Fuera cual fuese el proceso por el que el poeta parnasiano llegó a esa conclusión de que la fuerza de la naturaleza carece de violencia, el resultado era que la visión, la recreación, griega verificada por el grupo del *Parnasse,* no tenía nada absolutamente que ver con Dionisos ni casi con Apolo. Pues el significado de éste y su lección, frente a lo dyonisíaco, no es el abandono de la sagrada violencia, sino su contentación, su aplicación exacta, su furia domeñada. ¿Acaso no prueba suficientemente esta aseveración el suplicio de Marsyas? La verdad sentada por Sócrates, en su *Fedón,* de que «para ser auténtico poeta hay que crear mitos, no sólo discursos», no llegó nunca a cumplirse enteramente entre los parnasianos, mientras éstos no se olvidaban de su profesión de fe en la frialdad y en las transcripciones. Más que creación de mitos, a lo que eran dados era a su descripción; o sea a versificar conocimientos mecánicos. Acaso la influencia de la traducción, de la excelente traducción de Homero, realizada por Leconte, operase sobre su espontaneidad. Acaso fuera también su excesiva admiración por el pasado lo que frenara sus espíritus y los alejase de la creación pura. El ignorante no admira a nada ni a nadie, pero el más profundo sabio coincide con él, pues la admiración extrema aniquila las fuerzas del ser y corroe las raíces de la personalidad como una amenaza que el mismo amor no puede concitar.

Los parnasianos profesaron el credo del arte por el arte, valorando, ante todo, la estructura formal, la elevación de las ideas, el orden de la composición, la plasticidad dura y petrificada de las imágenes. Cayeron en el vicio antilírico de un frecuente descriptivismo que el tono inanimado del discurso había de constreñir mayormente. Su esteticismo y su formalismo eran de la misma calidad que la pintura de los alumnos de Winckelmann, empeñados en suprimir el color para lograr más perfecta imitación de los modelos constituídos por los bajorrelieves helénicos. Sin embargo, Leconte de Lisle apuntó también hacia otras suertes de mitos y de mitologías: la India le atraía tanto como Grecia. Si hubiese permitido a su irracionalismo aparecer, de vez en cuando, entre las teorías de imágenes textuales, es posible que la humanidad hubiese tenido con él a uno de sus grandes e intensos poetas. Que existía capacidad en los parnasianos para la profunda lírica no puede ser dudado por quienes comprenden el significado y la belleza de esta frase de Prudhomme, que parece el texto de una fotografía-collage de Man Ray: «Todos los cuerpos ofrecen contornos. Pero ¿de dónde proviene la forma que toca? ¿Cómo haces tú los grandes amores, pequeña línea de la boca?»

La poesía del *Parnasse,* en cuya antología citada en 1866 figuró también Charles Baudelaire (1821-1867), había de ser subs-

tituída por una nueva escuela que, en vez de reflejar fríamente los mitos del pasado crease los del presente, volviendo a las fuentes originarias, no para reproducirlas extrínsecamente, sino para revivirlas, desde dentro. El simbolismo era el llamado a recoger y ampliar la herencia de la vocación mítica, haciendo reaparecer el sentido del misterio y de la luz originales. Plásticamente, pudiera ser considerado como parnasiano Puvis de Chavannes, en cuya pintura, de un idealismo etéreo y congelado, existen también elementos simbolistas.

PARTIDISMO. — Que el arte es un compromiso total ante el mundo no podrá ser dudado por quienes se preocupen de observar las reacciones ante los diversos modos de la creación. Si ésta no alcanzase a otras esferas que las del mero goce estético no se producirían los apasionados partidismos que escinden los campos de la creación, de la crítica y del sujeto pasivo del arte. El eclecticismo, que habíamos definido como la postura crítica por esencia, puede ser participado en la medida que se tiene conciencia de los profundos resortes que el arte pone en juego; solamente por la comprensión de su mecanismo le es posible al hombre liberarse de sus reacciones espontáneas y llegar a la serenidad y objetividad necesarias para emitir un juicio valedero. Por el contrario, las más bruscas exaltaciones partidistas, sobre todo en su forma negativa, son exhibidas por los temperamentos expresivos; parece como si los modos invencionistas del arte de vanguardia estuvieran realmente relacionados con ciertos tipos mentales, siendo precisamente los incluíbles en tales círculos, los que, por terror, mayor partidismo demuestran contra el arte que pone al descubierto la posibilidad de disgregación que yace en sus mentes. El partidismo ha llegado también a la zona contraria. Después de combatir la actitud dogmática de los academicismos y, consecuentemente, la dictadura de los cánones del realismo y de la tradición; después de proclamar la libertad como ambiente absolutamente preciso para el desarrollo del arte verdadero, ha habido quienes se han escandalizado de que «todavía» existan artistas aferrados al tradicionalismo. Esta posición es tan vituperable o más que la de los defensores del sentido común y de la imitación a ultranza. Los críticos no deberían jamás participar de tal sectarismo que, por la tensión espiritual a que viven sometidos, es condición forzosa para los creadores.

PENTATONISMO. — El pentatonismo o pentatonía es el sistema musical basado en la escala de cinco notas, por supresión de todos aquellos intervalos en los que existen semitonos diatónicos; el resultado estético de esta música es la severidad y el formularismo. Su corto ámbito esquematiza sus posibilidades me-

lódicas en una suerte de expresión arcaica que hemos aprendido a considerar como exótica, por usarse la pentatonía en el Extremo Oriente. En el antiguo Egipto, hasta el Imperio nuevo, la música fué pentatónica, como asimismo en las culturas mesopotámicas, que utilizaban principalmente dos tipos de escala: el formado por la serie de quintas: sol-re-la-mi-si, dispuesta en la sucesión más cerrada: re-mi-sol-la-si, o el basado en la simple sucesión de tres tonos, una tercera menor y un tono: re-mi-fa sostenido-la-si. Durante la antigüedad prehelénica estos sistemas penta y heptatónicos estaban estrechamente emparentados a significaciones mágicas y simbólicas. Cinco era el número de los planetas y el de las fuerzas del alma universal (los cuatro elementos y la quinta esencia, o el espíritu), correspondiéndose exactamente las cinco notas con esos factores, así como con los colores fundamentales, etcétera.

El pentatonismo es usado, en el presente, en la India, en Java, en China, en Japón, con la introducción de semitonos cromáticos, en Indochina e Indonesia, utilizándose para la música orquestal una polifonía bárbara en la que, por improvisaciones colectivas, más o menos estereotipadas por el uso, se mezclan y yuxtaponen simultáneamente los sonidos de la escala pentatónica, produciendo el peculiar efecto que, bajo la forma de exotismo, ha sido a veces introducido en la música occidental por algunos compositores contemporáneos. Debussy, Puccini, Strawinsky, etc., han hecho uso de la escala pentatonal.

PERSONALISMO. — El personalismo es, más que un sistema filosófico, una esencia contenida en diversos movimientos y períodos, conducente a la valoración de la persona frente a las tendencias de disolución y de impersonalismo. En realidad, la cuestión apunta al hecho de si la persona es un fenómeno del ser, una emanación cristalizada de su condición secreta y única, o si, por el contrario, la persona es el mismo ser con toda su capacidad para lo infinito. El personalismo ha sido, ante todo, defendido y propugnado por el cristianismo. Recientemente ha vuelto a ser tratada la cuestión por los filósofos franceses Marcel y Le Senne, así como por el poeta Lanza del Vasto, quien se pregunta: Si Dios no fuese persona, ¿de dónde procederían las personas? Es interesante recordar que el significado etimológico de la palabra persona corresponde al de máscara, en el sentido de que lo personal no es la suma de todas las cualidades y atributos parciales del individuo, sino algo más, superpuesto a los mismos; su arquitectura, o sea su orden y, consecuentemente, su originalidad. Cada persona, como indica Hesse, en el prólogo de su *Demian*, es un ensayo único y precioso del universo y el sistema de relaciones psicofísicas que se dan en un hombre jamás vuel-

ven a repetirse en otro; de ahí la riqueza inagotable del mundo de lo humano y las posibilidades creacionales que la persona contiene.

PERSPECTIVISMO. — Perspectivismo es el hecho resultante de la limitación y relatividad de las visiones humanas, sean físicas o inmateriales; la organización de los objetos que puede contemplar la atención se dispone siempre según un orden dinámico de lejanía o proximidad, entrando en el espacio exterior o creando el interior. Existen tantas perspectivas cuantos planos pueden establecerse, cuantas direcciones y dimensiones caben ante la mirada o ante la comprensión. En la tendencia pictórica del dinamismo plástico ya se expresaba esta concepción paralelista de las perspectivas; se hablaba allí de una proximidad o lejanía pasional, la cual debía anteponerse a la situación métrica de los objetos frente al contemplador. Este vicio perspectivista es el que la psicología conoce, y que se produce automáticamente cuando la objetividad de la consideración de un problema disminuye por razón del movimiento temperamental. Es un hecho significativo el que la perspectiva pictórica fuera descubierta durante la post Edad Media, cuando el misticismo redescubrió el mundo en función ideal y lo admitió en su cerrada perspectiva personalista. Se rompió entonces la solución de continuidad entre el espacio real y el cuadro, que se abrió hacia dentro para reflejar, con vocación de espejo, la belleza inmensa de la espacialidad. Al tratar de bidimensionalismo, indicamos que la tercera dimensión es una resultante del acto psicofísico de la visión; la satisfacción, en consecuencia, de una necesidad espiritual, como lo demuestra la psicología de la *Gestalt*, donde se prueba que ciertas asociaciones de líneas se sistematizan en un sentido de profundidad, mejorando el aspecto plano, dependiente de la realidad bruta de la superficie dibujada. En esa perspectiva se verifica el choque de los mundos de la realidad y de la verdad. La tercera dimensión es verdadera pero no real, su supresión es real pero no verdadera; es la contradicción flagrante en que se hallan enclavados todos los fenómenos, presos entre el aparecer y el ser. Y lo importante de la perspectiva es que en ella lo ilusorio es lo verdadero, o sea su modo de «ser», mientras que lo real es lo perteneciente a la apariencia; esto es, su planitud.

El modo cómo la perspectiva alcanza su verdad, es el de la creación. Al discutir la licitud de la perspectiva pictórica se pone en tela de juicio la razón de ser de todo creacionismo, de toda representación. Se ha meditado poco sobre la significación de ese principio que interviene decisivamente en toda obra de arte. Por su propio nombre ya se define como término de transición, por el cual un hecho de una naturaleza: la expresión, pertene-

ciente al mundo de lo puro humano, se convierte en algo ya escindido de esa estricta humanidad; en un nuevo objeto en el que todo es convencional, excepto el significado, que ha de quedar profundamente imantado de humanidad para que lo representado no se inutilice esencialmente. Es en este sentido que la perspectiva es representación; su carácter equívoco o, mejor dicho, dual, se presta perfectamente a esa función de puente que conduce de lo humano a lo artístico, de lo natural a lo creacional.

De modo semejante se constituyen las perspectivas ideales y los conjuntos de las mismas que, para ser comprendidos orgánica y armoniosamente, precisan su disposición en órdenes perspectivistas; esto es, dotados de un juego de distancias y dimensiones (valores) y de direcciones (impulsos fundamentales). El perspectivismo deviene así teoría de las relaciones entre el sujeto y todos los objetos, sea cual fuere su calidad. La perspectiva limita, desde dentro, las posibilidades de comprensión, pero aumenta la profundidad y la claridad formal de las ideas y de las cosas. Verifica un enriquecimiento del espacio, por la situación en el mismo de diversos grados que organizan su intrínseco carácter caótico. Esto puede comprobarse fácilmente mediante ciertas creaciones artísticas y, en especial, con los «móviles» de Calder. El lento desplazamiento espacial de esos objetos situados al extremo de largas y flexibles varillas de metal, permite hacer visible el juego del propio espacio por la multiplicación y el movimiento de los grados de la perspectiva. Su misterioso encanto proviene del simbolismo mental de sus variaciones que reproducen en el esquema de los perspectivismos interiores.

PESIMISMO.— Pesimismo es la doctrina que considera la existencia como un mal. Tal como se dijo al tratar del optimismo, en estas dos actitudes reside la máxima concreción de las intuiciones humanas, constituyendo las dos grandes familias contrarias en las que pueden englobarse la inmensa mayoría de los idearios y de los sistemas, porque bajo la racionalización que cada uno de éstos supone y realiza, late siempre un sentimiento primordial de afirmación o de negación respecto al puro hecho de existir. Ya indicamos, asimismo, la posible raíz individualista y temperamental que informa estas dos posiciones, sobre todo en sus actitudes extremas. Típico ejemplo de ello son los *Diálogos*, de Leopardi, en los que se puede constatar la sorda batalla librada en el ánimo de su autor por encontrados principios universales y subjetivos. «La vida debe ser activa; esto es, verdadera vida, o la muerte vale mil veces más que ella», dice en una ocasión (*). Pero más allá, afirma: «Si me fuese propuesta, por

(*) *Diálogos*. Espasa Calpe.

PICASSISMO. Pablo Picasso.
La flauta de Pan.

PRIMORDIALISMO. Joan Miró,
Maternidad. 1924.

un lado, la fortuna y la fama de César o Alejandro, limpia de toda mancha, y por otro, morirme hoy, si tuviese que elegir, elegiría morir hoy, sin pararme a pensarlo» (*). La primera proposición es corregida por la segunda y lo que en ésta hay de universalidad mata el individualismo de la anterior. Quiere decir Leopardi que él sabe que su pesimismo es originariamente debido a su incapacidad física para la acción, pero que, en segundo y *verdadero* término, no «hay nunca acción que merezca la pena de existir»; esto coincide con determinadas vivencias de parálisis moral que, en toda profunda crisis moral e intelectual, suelen producirse. El pesimismo es, por consiguiente, la resultante de una continuada sensación de «impotencia cósmica». El hombre se apercibe de que no hay respuesta para el deseo, sea cual fuere su especie. Arturo Schopenhauer alude a la raíz religiosa del pesimismo cuando, en su *Cuádruple raíz del principio de razón suficiente*, señala en el ateísmo una de las causas primordiales de la actitud pesimista. Así, vemos que la irreligión absoluta o la tendencia al mal, con su consiguiente espíritu de condenación, pueden ser motivos de pesimismo. También suelen serlo, o la desesperación respecto a la posibilidad del conocimiento, o la intuición de que, aun llegando a poseer el más profundo de los conocimientos metafísicos, «ello no variaría en absoluto la cuestión», por la incapacidad radical del hombre para *intervenir* en su destino cósmico. La muerte, concretamente; la filiación a Thanatos, es la gran causa genérica de todos esos miedos y de todas esas posiciones que por la aceptación previa de la negatividad inherente a todo quieren conjurar el dolor, preparando el espíritu para la muerte y para la disolución. Gérmenes pesimistas pueden encontrarse en todas las literaturas mundiales, desde el angustiado *Poema de Gilgamesh*, sumerio, del siglo xxv a. J. C., hasta las novelas de Camus, o la poesía surrealista, escrita por «desesperados», según autodenominación. En las artes plásticas, consideramos pesimistas todas aquellas formas en las cuales el dinamismo expresa el anhelo de fuga, la disconformidad con la realidad que, por el contrario, entroniza el plasticismo y la modalidad clásica. Trazando una vertical que divida en dos zonas las tendencias opuestas y situando a la derecha las pertenecientes al mundo de la afirmación, tendríamos en la parte izquierda todo el grupo de los problematismos, pues el pesimismo, dado que sabe la imposibilidad de una «solución», se precipita de continuo en problemas, donde halla descanso para su corrosivo núcleo de concepción negativa, nihilista. En filosofía, es Eduard Von Hartmann el último representante del pesimismo de gran estilo. Dice aproximadamente que «aunque hubiera un suicidio colectivo, el

(*) Op. citada. Espasa Calpe.

inconsciente universal volvería a crear otro «hombre», para que sufriera con él e hiciese consciencia y testimonio del dolor universal». Esta teoría de Hartmann sobrepasa con mucho el pesimismo budista que «aún» admite la posibilidad de evadirse del organismo de las perpetuas transformaciones, por la superación del deseo y la aniquilación voluntaria. Para Hartmann no existe salida ninguna. Todos hemos de estar aquí hasta que el movimiento de las cosas cese (único milagro deseable), o el círculo constante nos obligue a repetir indefinidamente cada actitud y cada sufrimiento. Del pesimismo individualista hay una liberación; la que se produce en cuanto el individuo, como persona; esto es, como ensayo de la naturaleza, se dice: ¿qué importo yo? Y se prepara a seguir alentando olvidado de sí, sumido en la pura objetividad. Esta fué la aspiración de Nietzsche. Hasta qué extremo no lo consiguió es probado por su desgraciada vida de alienado, cuyos últimos años se vieron envueltos en la obscuridad irredenta. Sus menciones a Dionisos y El Crucificado, expresan su lucha entre un principio vitalista, de embriaguez dominante, y el sentimiento y la compasión, como orígenes del dolor más acerbo. Otra de las fórmulas de evasión de la cárcel realista-pesimista se halla en el irracionalismo himnario. El que se entrega al «arte por el arte» no siempre es un esteta, puede ser también un espíritu cuya desesperación le hace entender las realizaciones como meras acciones sobre el tiempo; es en esta dirección que Novalis dijo: «Hablar por hablar es la fórmula de la liberación».

PETRARQUISMO. — Influencia de la lírica de Francesco Petrarca (1304-1374) en las literaturas europeas. El petrarquismo se introdujo en España en el siglo xv, tanto por el cultivo de la forma: soneto, como por la del temario. Éste se extiende en tres direcciones principales: la renacentista de revaloración de la antigüedad, especialmente romana; la cristiana; y la de idealización del amor. La importancia de esta última procedía ya de la escuela trovadoresca y del *stil nuovo;* en Petrarca adquiere mayor intelectualismo, hasta el extremo que Van Tieghem dice: «Petrarca busca también sutilezas, difíciles metáforas, pensamientos más ingeniosos que verdaderos, inclusive juegos de palabras que pueden hacerse con el nombre de Laura; de modo que ese gran poeta es el responsable de los *concetti,* o pensamientos brillantes, pero sin consistencia de verdad, como de las agudezas que tal difusión habían de alcanzar dos o tres siglos después de él». Petrarca influenció a Tasso, a Ariosto, a Marino, de exacto modo como a Ausias March, a Garcilaso y a Boscán. La esencia a la vez intelectual y apasionada de su poesía realiza el primer ideal colectivo de la lírica europea, fundiendo elementos populares y culteranos en un estilo no excesivamente dificultoso para la com-

prensión. El conceptismo de Petrarca nace del deseo de fundir en un mismo molde los diversos elementos de su vida espiritual, como también de la necesidad de renovar los modos de abordar su tema predilecto: el del amor platónico. Acaso el representante más acabado del petrarquismo en las literaturas europeas, desde el Renacimiento, sea el contemporáneo Dionisio Ridruejo, cuyo *Primer Libro de Amor* realiza enteramente el ideal formalista y temático del creador del soneto.

PICASISMO. — Aunque el arte de Pablo Picasso ha tenido infinitos matices y anchísimas resonancias que aquí no vamos a comentar, aunque sí afirmaremos que las dos ramas más importantes del arte del presente: surrealismo y abstracción, le deben mucho, según testimonio de André Breton y de Piet Mondrian, sus ondas de influencia menos técnicas y especializadas conciernen a sus períodos rosa y esquematizante. En el primero, Picasso logró un género pálido de belleza que no podemos olvidar ante cuadros de Vertés, Pruna o Gastó. En cuanto a sus análisis esquemáticos, se han revelado de fecundidad extrema, como reorganización de lo figurativo tras la descomposición cubista, y como retorno al arte anterior a la planitud superficial italiana, sea éste gótico, renaciente o más moderno. En cuanto a tal esquematización, pintores americanos como Tamayo le son deudores. Y en España bastan las Bienales para advertir la necesidad de un encuadre postpicasiano. Sea Clavé, Roda, Sanjuan, Aleu o Guinovart. Sea Zabaleta, Caballero, Lara y otros tantos más, vemos una organización de las formas y del espacio de única interpretación picasista. Ya cosa diferente es el arte postmironiano, en el que se insertan Tort, Saura, Cuixart y Tapies. Como señalara un día Joao Cabral de Melo Neto, la diferencia fundamental reside en que Picasso es aún pintor posrenaciente, que ordena sus cuadros según principios tectónicos y foco central, mientras en Miró la superficie manda y parece henchirse bajo la carrera de la materia pictórica sobre sus dimensiones.

PICTORICISMO. — El pictoricismo es la tendencia por la cual los elementos puramente pictóricos, contenidos en la pintura, asumen la máxima importancia, independizándose frente a la estructura lineal. Por este procedimiento se desemboca en un visualismo en el cual las cosas se representan como se ven, no como son ni, menos, como debieran ser. Wölfflin (*) señala que el estilo pictórico «ve en masas» por contraposición al lineal que representa siguiendo formaciones lineales, que corresponden a los valores táctiles, o sea a la exaltación de los contornos. «Ver linealmente — prosigue el autor citado — significa, pues, que el sentido

(*) Op. citada.

y belleza de las cosas es, por de pronto, buscado por el contorno... mientras que la visión en masas se verifica cuando la atención se substrae de los bordes» para sumirse en los encantos materiales. Son ejemplo de estos modos opuestos, de una parte, en el linealismo, Mantegna o Durero; de otra, en el pictoricismo, Rembrandt o Velázquez, aun cuando la naturaleza profundamente clásica de éste le lleve más bien a una suerte de síntesis en la cual lo pictórico jamás absorbe totalmente lo lineal. Ahora bien, ¿qué significado tienen estos estilos? Wölfflin indica el camino para entrar en la trama de su sentido al indicar que «puede fijarse también la diferencia de estilos diciendo que el modo de ver lineal separa una forma de otra radicalmente, mientras que la visión pictórica, por el contrario, se atiene al movimiento que se desprende del conjunto», cuyos conceptos quedan aún más explicados por la siguiente afirmación: «El estilo lineal es el estilo de la precisión sentida plásticamente». El pictórico es el de la representación de lo visual. Dos modos distintos de objetivismo: sistemático y sensible, geometrizante y naturalista. El primero de ellos podría ser referido al mundo de Parménides, pues «aquello de lo que se trata, en él, *es*»; el segundo se atiene al mero *estar* de las cosas, sin creer profundamente en su realidad esencial; por ello tiende a nivelar diferencias y a situar en un mismo plano intencional-valorativo las figuras, la escenografía, el espacio, etc., envolviéndolo todo en un vasto movimiento unificador que es el verdadero protagonista; este factor común, totalizante, es lo pictórico como expresión de la fuerza creadora, ascensional, de la naturaleza; por su decisión, el naturalismo se convierte en barroco.

No es de extrañar que se hayan hallado los antecedentes de la manera impresionista en el pictoricismo, pues éste ya es, en potencia, impresionismo. Lo que el movimiento impresionista realizó es precisamente llevar a sus últimas consecuencias la posición ante el mundo y la forma creacional del estilo pictórico. La supervaloración de los factores técnicos, visualistas, la plasmación de la realidad instantánea, la búsqueda de efectos de color y de luz, la validez de representación de ciertos procedimientos intrínsecamente pictóricos, como, por ejemplo, la rueda girante de las *Hilanderas*, de Velázquez, todo ello conducía a la apoteosis impresionista, crisis y culminación de la pintura pictórica y, por ello, finalización del período abierto por el Renacimiento. El pictoricismo cumplió, en el siglo XVII, el deber de renunciar a una serie de conquistas técnicas y espirituales para poder encontrar la verdad de la pintura en su propia pictoricidad. De manera semejante operó el impresionismo frente al linealismo perrafaelista y los residuos del neoclasicismo. Es a partir de este momento en que se verifica la primera insurrección de la técnica frente al ideal o el modelo que se abre el camino de todas las

subversiones; con el dualismo de lo lineal y lo pictórico se establece la posibilidad de todos los ismos y de todos los cultivos parciales. Desde ese instante la técnica no será tanto una forma universal de aprendizaje en orden a la realización de una verdad artística, cuanto los progresos obtenidos por cada tendencia hacia la consecución de sus posibilidades máximas. Claro está que tales diferenciaciones ya se hallaban incluídas en el arte desde siempre, aun cuando no se hubiesen dado como materia de crítica y de lucha de estéticas. Representar es producir en un medio convencional, con arreglo a unos sistemas previos; cada sistema soluciona un tipo particular de problema, mientras deja otros al cuidado de las técnicas pasadas o futuras.

El pictoricismo, aun cuando se realiza ejemplarmente en la pintura, pertenece al dominio general del arte y sus procedimientos característicos pueden estudiarse en la arquitectura, en la escultura, y aun en la música. El armonismo, ¿qué es sino el pictoricismo musical, de exacto modo a como el melodismo traduce las aspiraciones linealistas? La renuncia impresionista a la línea, presentida ya en Delacroix, coincide con el amelodismo de Claude Debussy, quien otorga al acorde aislado y su poder expresivo la totalidad de la misión estética.

PIETISMO. — Movimiento religioso y cultural que, en la Alemania del siglo XVII, alcanzó gran importancia. El profesor E. Buonaiuti (*) indica «que la acción del pietismo fué mucho más vasta que la de una escuela o congregación. No se puede citar el pietismo — añade — sin recordar que Koenigsberg, donde Emmanuel Kant nacía el 22 de abril de 1724, era una de las fuertes bases de ese movimiento y que en un ambiente pietista el joven Kant fué educado».

PINTORESQUISMO. — El pintoresquismo es el resultado de la acumulación de elementos que se creen pictóricos, y que, en realidad, pertenecen al dominio de la anécdota. Ciertamente sucede que lo pintoresco se distingue de lo estrictamente anecdótico a causa de que la anécdota pintoresca no es de carácter «literario», sino que pertenece a lo pictórico, concebido de una manera en exceso simple. Lo pintoresco se aproxima a lo que, musicalmente, se entiende por virtuosismo. En ambos casos, se trata de acumular «fáciles dificultades» para producir el asombro ante una perfecta y complicada ejecución técnica; el arte se desinteresa de todo mensaje y atiende a su propio proceso, perdiéndose en sutilezas de orígenes diversos. En la pintura pintoresca son buscados los efectos de luz más aparatosos; las célebres puestas de sol son solicitadas. Se multiplica la riqueza de

(*) *Diz. Let.* Bompiani.

la materia, bien por el lujo verdadero de los brocados, de los encajes, de las arrugas de los terciopelos, bien por el terrible lujo que ostentan los mendigos, en cuyas desastradas vestimentas se produce paradójicamente igual abundancia de contrastes. De ese mundo que, con frecuencia, acaba por derivar totalmente hacia lo temático, surge, por depuración, el pictoricismo. Wölfflin cita a este respecto la evolución del arte de Rembrandt, sumido en sus principios en los peligros de lo pintoresco y cada vez más desprendido de todo linaje de anécdota.

PIRRONISMO. — Modo radical del escepticismo preconizado por el griego Pirrón (siglo III a. J. C.), para quien las cosas viven en un pluralismo absoluto; esto es, sumido en una imposibilidad total de comunicación *verdadera*, de lo que resulta la incomprensibilidad general de todo cuanto existe, dentro del mundo interior, o exterior, del hombre. En el fondo de esta tendencia hay un pesimismo salvaje y extremo, que acaso da fe de una violencia sin igual en el deseo de poseer la verdad de las cosas, las cuales, parecen dotadas de cierta facultad de rechazo que las devuelve de continuo a su silencio.

PITAGORISMO. — Tendencia filosófica de Pitágoras y de sus discípulos, entre los cuales alcanzan especial importancia Alcmeón de Crotona y Filolao de Tebas. Los pitagóricos constituían, además de un grupo coherente ideológicamente, una asociación al modo de los adeptos órficos, con creencia en la transmigración de las almas y práctica de determinados rituales. La realización máxima de la filosofía pitagórica consiste en la teoría de los números como base de todas las realidades del universo. (V. NUMERISMO).

PLATONISMO. — El platonismo es la filosofía de Platón (427-347 a. J. C.), como también la influencia que ésta tuvo en sus seguidores alejandrinos y cristianos. Se distingue del idealismo, con el cual frecuentemente se la confunde, a causa de que, en platonismo, las ideas no pertenecen al mundo puramente mental y, por otra parte, físico, a donde las relega el idealismo; por el contrario, las ideas platónicas son los verdaderos entes reales de la existencia, la cual, si tiene razón de ser, es por su posible referencia y participación en ese trasmundo verdadero en el que la teoría de las ideas se realiza perenne, inabordable por el tiempo. Paralelamente, desarrolló el platonismo su concepto del alma a la cual situó en el plano de las ideas, preparando con esto la entrada de su filosofía en el dominio de lo religioso, mientras, por otro lado, contribuía a la decadencia de lo auténticamente griego que era la asimilación de la idea a la visión, al contorno, o sea

a la realidad corporal. El platonismo fué sucedido por el misticismo de Plotino, que integró en la metafísica de la tendencia elementos mágicos y religiosos, de procedencia oriental. Ejerció asimismo su influencia sobre el estoicismo, como se constata en la obra de Poseidonio de Apamea (150 a. J. C.), maestro de Cicerón, en Séneca y en Marco Aurelio. Sin embargo, su máximo desarrollo hubo de alcanzarlo dentro del cristianismo, por la influencia que, sobre San Agustín, ejercieron los postulados platónicos y, posteriormente, después de la reacción aristotélica de Santo Tomás y de la filosofía escolástica, por su acción sobre Nicolás Cusano, Pico della Mirandola, etc.

PLENAIRISMO. — Tendencia de la pintura contemporánea, iniciada por Courbet, del que da testimonio su cuadro *Bon jour, M. Courbet.* Consiste en la práctica esencial del contacto con la Naturaleza como modelo vivo e inmediato, no para tomar apuntes o impresiones y pintar luego en el taller de memoria, como lo hacía Vayreda, ni para tomar fotografías, como era normal en los postexpresionistas. El plenairismo, de *plein air,* postula la pintura totalmente ejecutada en el campo, al aire libre, y por ello precisa una técnica veloz, abocetada e «impresionista». Casi todo el paisajismo de fines del siglo XIX y del XX se ha realizado según esta tónica de libertad y veracidad literal, que se ve forzada a trabajar sobre el tiempo y los cambiantes atmosféricos. En especial los impresionistas y los influídos por dicho movimiento han sido decididos plenairistas.

PLURALISMO. — Teoría que define el mundo como compuesto de unidades múltiples, irreductibles entre sí, sin redención posible de mutuas relaciones; esto es, condenadas a una existencia escindida esencialmente. El monopluralismo intenta conciliar la realidad existente pluralista con otra realidad de orden superior, monista, en la que todas las diversidades serían sumidas al cumplir el último designio crecional. Dentro del pluralismo que, en cierto sentido, es una teoría numérica, las relaciones son admitidas restrictivamente y, en este caso, se organizan de una manera musical; o sea, formando armonías, que pueden ir desde las concepciones afirmativas a las negativas, en las cuales un disonantismo cósmico expresa la última de las irredenciones. Entre los pluralistas moderados figura el filósofo norteamericano William James (1842-1910), en cuyas tesis, el pluralismo aparece como un intento de humanizar la metafísica, otorgando a cada uno de los aspectos de lo múltiple un valor esencial.

POLIFONISMO. — El polifonismo o práctica predominante de la polifonía se originó por la ordenación de la heterofonía,

o simple superposición bárbara de melodías, tanto como por la necesidad de enriquecer la música melódica cuya simplicidad no bastaba para la expresión total de los sentimientos musicales. La polifonía se define como unión de varias melodías autónomas, o sea, que en sí mismas tienen su razón de ser. En el arte polifónico, según V. d'Indy, «no existe ninguna forma de relleno, como se encuentra en los coros de la escritura armónica; todas las voces son iguales ante la melodía, y se mueven libremente en el espacio, sin depender del bajo, como en la música del siglo XVIII, ni del canto superior, como en la ópera italiana». El polifonismo se inició por medio del *organum*, en el siglo XI, y del *discantus*, apareciendo cuando el desarrollo melódico de los cantos superpuestos acabó con el arcaísmo de esos modos primitivos. La introducción de notas de paso, de apoyaturas, la división de los valores largos, etc., fueron otorgando flexibilidad e interés a las líneas melódicas hasta alcanzar el verdadero carácter del polifonismo que, en los siglos XVI y XVII culminó, con las obras de los madrigalistas ingleses: Dowland, Morley, Byrd; de los españoles: Cristóbal de Morales, Antonio de Cabezón (1510-1566), Tomás Luis de Victoria (1545-1611); los italianos: Gabrieli, Arnerio, Palestrina; los neerlandeses: Arcadelt, Willaert, etc. Durante el siglo XVIII se produjo la obra de Juan Sebastián Bach, que, pese a los grandes polifonistas posteriores: Wagner, Reger, Hindemith, Schönberg, sigue establecida como la máxima creación del arte polifónico. Ello es debido no a una simple superioridad espiritual o técnica, que acaso no exista tan definitivamente como parece a determinados observadores; se trata más bien de una cuestión de estilo, pues la polifonía, aparte de sus condiciones técnicas, se produjo en el seno de unas corrientes espirituales a las que la obra de Bach sirve «todavía», mientras que, por el contrario, a partir de la época romántica, se produce una solución de continuidad insalvable. Desde ese momento toda la polifonía se desarraiga del mensaje homogéneo que presidió su desarrollo y sirve a diferentes estéticas que subyugan su potestad creadora como un mero procedimiento a la expresión de conjuntos sinfónicos cuya finalidad es otra que la puramente polifónica. Dicho de otra manera: la polifonía pertenece al reino de la llamada «música pura», por la naturaleza abstracta de sus melodías. En consecuencia, el verdadero polifonismo sólo podría restablecerse por un «retorno de» los ideales del pasado, prescindiendo voluntariamente de todo el proceso musical que se extiende desde el siglo XVIII a los momentos presentes. La actual exhaustación de la música de gran estilo parece propicia a la generación de un neoprimitivismo, con regreso a las polifonías abstractas, acaso a través del dodecafonismo.

POLIFONISMO RÍTMICO. — Entre la polifonía y el polirritmismo puro, basado en la simple simultaneidad de ritmos, se produce el polifonismo rítmico, en el cual las articulaciones sonoras se constituyen por melodías dotadas de fuertes incisos. Es la música de Igor Strawinsky el ejemplario de tal estilo. Desde la *Historia del Soldado*, al *Concierto para piano e instrumentos de armonía*, pasando por *Bodas*, etc., el movimiento sinfónico se genera siempre por la tensión dinámica de esa superposición de melodías profundamente rítmicas, en las cuales, con frecuencia, los acentos se hallan en posiciones contrarias, lo que aumenta su expresividad, máxime con los efectos subrayados por la instrumentación.

POLIRRITMISMO. — El polirritmismo es el resultado de la superposición de ritmos diferentes y contrapuestos, lo que produce una extraordinaria vitalidad en el conjunto. Durante la Edad Media y hasta el siglo XVI fué práctica corriente el polirritmismo melódico. Esta práctica fué desapareciendo posteriormente debido al imperio del compás y de la métrica. A partir de Wagner, de quien hay un excelente ejemplo de ese modo con el *Preludio* del segundo acto de la *Walkyria*, ha renacido el interés por esas superposiciones, si bien, con frecuencia, se trata de contraponer ritmos puros, no polifonías rítmicas; extraordinariamente interesante, en este sentido, es la obra del compositor americano Héctor Villalobos.

POLITONALISMO. — El politonalismo es la práctica de la politonía, técnica especial de superposición de varias tonalidades musicales, que implica una especial estética, basada en el placer de las contraposiciones y de las disidencias. Los efectos que la música politonal produce son similares a lo que, especialmente, entendemos por simultaneísmo. En éste son representadas al mismo tiempo y en el mismo plano diversas posiciones incompatibles de un volumen, de lo cual resulta un extraño efecto de yuxtaposición espacial; de exacto modo sucede en el politonalismo. Dado que cada tonalidad constituye un ámbito sonoro dotado de límites rigurosos que solamente pueden franquearse por las puertas de las modulaciones, todo intento de hacer sonar simultáneamente varias tonalidades, evoca instantáneamente la disyunción aludida. Difiere del atonalismo en que, en éste, se pierde por completo el sentido de lo tonal, mientras que la finalidad más buscada por el politonalismo es la afirmación no ya de lo tonal como unidad, sino como pluralidad, haciendo que cada tonalidad sea afirmada por las demás que suenan al tiempo, hasta el extremo que no es verdadera politonía aquella en la cual una de las tonalidades domina a las demás y las unce a sus finalidades ex-

presivas. A los resultados del atonalismo se llega por la disonancia cromática, a los de la politonía por el cultivo de la disonancia diatónica, estrictamente tonal. Si hacemos sonar una melodía en do mayor, por ejemplo, y la saturamos de transiciones cromáticas, aunque la armonicemos en un fa sostenido, si también a éste lo construímos con frecuentes interpolaciones cromáticas, será difícil que nos apartemos de la atonalidad. Contrariamente, dejando a cada melodía desarrollarse en los ámbitos puros de su sistema y oponiendo dos o más de estos desarrollos, se obtiene de inmediato el peculiar efecto disidente politonal cuyo expresivismo va desde el choque más dramático a la gracia de la ironía facilitada por el dualismo o pluralismo que resulta de las melodías concertadas. Podríamos definir el contrapunto tonal y consonante como el reino de lo complementario; el politonal, disonante, sería entonces el de lo suplementario. Ambos son dos grados de la unidad: la homogénea y la heterogénea. Sirven a expresiones distintas. El politonalismo, a pesar del uso que del mismo se ha hecho, acaso no ha sido todavía profundamente explotado como procedimiento estético. Así como el atonalismo implica un sentimiento catastrófico, el politonismo es una forma agónica en la que la lucha lo es todo. El primer y principal cultivador de este estilo fué Darius Milhaud, quien, en el año 1917, con su obra *La Primavera,* encontró la forma definitiva de un estilo cuyos antecedentes se remontan bastante atrás. En su *Síntesis de la Historia de la Música* (*), Adolfo Salazar dice al respecto: «Indudablemente, el grado más suave de la politonía es el que mezcla una tonalidad con la de su dominante o subdominante. Se encuentran en Bach casos que pueden incluirse en el primer punto *(Duetto núm. 2,* si bien cada encuentro de las dos voces forma un acorde normalmente tonal), mientras que hay superposiciones en Beethoven de tonos T y D que producen acordes bitonales (sinfonía *Pastoral,* sonata *Los Adioses).* Progresivamente se encuentran ejemplos cada vez más complejos, desde Haydn y Mozart inclusive (con otros compositores de su tiempo), hasta los músicos más recientes, entre ellos: Bizet y César Cui o Rimsky Korsakof, por razones de color exótico, Sibelius, Strauss, Bruneau, Strawinsky y muchos más, en mezclas más o menos categóricamente politonales e «irresolubles» en términos tonales, mientras que otros compositores como Falla presentan politonías que pueden convertirse dentro de estos términos».

La politonía strawinskyana se basa en lo que podríamos llamar tonalidad disonante, o percutida; suele construirse mediante la simultaneidad de dos melodías en vecindad semitonal *(Consagración de la Primavera),* pero sólo una de ellas adquiere verda-

(*) Ed. Pleamar. Buenos Aires.

dero carácter y ámbito tonal mientras que la otra se limita a golpearla, a herir su contorno para proporcionar el deseado efecto constantemente disonante. Como anteriormente indicábamos en Darius Milhaud y en otros compositores del grupo de los *Seis*, donde se hallan los modelos perfectos del politonismo. Salazar cita su *Tercera Sinfonía* en la que se encuentran pasajes en los que se superponen tres, cuatro y hasta más tonalidades con autonomía absoluta cada una de ellas. Si, estéticamente, carece el politonismo de la profundidad del atonalismo se debe a que éste, por el camino contrario, llega a la coherencia del tonalismo, mientras que en la politonía siempre hay un efecto roto, una propensión a la especulación técnica, todo ello unido a la continua sensación de ironía resultante de la yuxtaposición de planos diferentes, cada uno de los cuales afirma su verdad tonal, explicitando la disgregación y la heterogeneidad del conjunto. Sólo cuando potentes masas acordales imprimen una gravedad decisiva a la obra se supera este clima de juego, de ambiente multicolor y de feria, llegando a la expresión de lo dramático. Pero, ordinariamente, el politonalismo prefiere el cultivo de la polifonía multitonal por aclararse mejor en ella su procedimiento. El italiano Casella ha escrito también interesantes obras politonales.

POMPIERISMO. — La palabra «pompierismo» nació de los yelmos que el neoclasicismo francés gustaba de dibujar en sus representaciones grecorromanas. Humorísticamente, se comparaban esos preciosos objetos, motivo de tan bellas descripciones en Homero, con los vulgares cascos de los bomberos. La «distancia» existente entre ambas realidades, vino a usarse como representativa de la existente entre la belleza pretendida por algunos artistas y la conseguida en realidad por sus creaciones. Más exactamente todavía, el adjetivo de «pompier» no se aplicaba como sinónimo de fracaso, sino como descubrimiento de una falsedad esencial, «conocida las más de las veces por el propio artista», o aún fomentada por él para dar gusto a la sociedad, o al sector social, que constituía su clientela. En el presente, son los artistas quienes con preferencia usan ese calificativo para distinguir, entre ellos, a aquellos falsarios en los cuales el elemento de representación se convierte en un instrumento mecanizado, desprovisto de toda necesidad creacional, encaminado solamente a constituir el anzuelo para que el burgués de una u otra tendencia se complazca en su contemplación. Con el «pompierismo» pueden triunfar muchas veces grandes cualidades solamente técnicas, pero casi siempre amaneradas, ausentes de luz espiritual. La mayoría de las obras del llamado «arte de tendencia» son mero «pompierismo», porque en ellas la finalidad perseguida no tiene nada que ver con la raíz del arte.

POPULARISMO. — Por popularismo se entiende generalmente el arte del pueblo, creado anónimamente, como perteneciente al estadio indiferenciado a que alude Frobenius al hablar de los procesos culturales, y cuyo signo distintivo es la carencia de personalidades geniales y, por contra, la frecuencia de una capacidad artística innata que trabaja de ordinario sobre modelos estructurados a través del tiempo y de una tradición continuada.

POPULARISMO LITERARIO. — Se ha utilizado concretamente el calificativo de popularista para un género de literatura encaminada a narrar las costumbres del pueblo. Sobre «esa tendencia que se propone representar la vida de las masas trabajadoras», pronunció su sentencia el Congreso Internacional de escritores, celebrado en Kharkov, diciendo que, contrariamente a lo que parece por su tema, esa es una literatura específicamente reaccionaria. Ello coincide con el hecho comprobado de que toda suerte de despotismo ilustrado, más o menos encubierto, haya manifestado una atención sincera o falaz hacia el folklore. Muchas de las fiestas populares tienen ese carácter exhibicionista y decretado, no del todo diferente al culto de la naturaleza, que podrían pretender representar los parques zoológicos. El juicio del Congreso mencionado nos parece uno de los pocos aciertos que ha tenido ese sector político de la crítica, al proscribir ese costumbrismo por considerarlo como uno de los medios para reducir al pueblo a que sea perpetuamente un conjunto engalanado. Otro de los aspectos que presenta la cuestión es el de las relaciones temáticas entre la ciudad y el campo; la literatura popularista pretende importar a las ciudades las bellezas de la existencia tradicional, sumida en las costumbres ancestrales y en las fiestas agrarias, pero, con ello, no puede tapiar el hecho de que la ciudad adquiere cada día una fisonomía más potente y que es su impronta la que pronto marcará el arte del pueblo y de los pueblos.

El internacionalismo creciente, obra de las grandes metrópolis mundiales, ayuda a la consumación de ese proceso en cuya sima se abismarán lo popular y lo popularista, a pesar de que la reacción luche por impedirlo.

PORNOGRAFISMO. — La tendencia a la obscuridad mental, o sea a imbricar en el arte o en la literatura los problemas, las situaciones, y los hechos lujuriosos, presenta, hecha abstracción de los caracteres éticos, un aspecto demoníaco del espíritu humano. Ordinariamente, la obra de arte pornográfica se debe a un tipo de incitación puramente imaginaria, pues la satisfacción de un deseo debe realizarse en el mismo plano real que se originó la excitación del mismo, para que esa satisfacción tenga una

validez relativa. El origen de esa transposición al plano imaginativo y creador de vivencias que pertenecen a la biología tiene su origen remoto en la solidaridad, en la interdependencia de lo psíquico y de lo fisiológico, en el hombre, y en las alteraciones que en la conducta de esa fisiología puedan haber; su origen próximo se halla en la necesidad aventurera del espíritu que, actuando sobre cualquier objeto, tiende de por sí a llevar a las últimas consecuencias todas las posibilidades de la acción entrevista. Los sueños, su consecuencia el oneirismo, recuerdos rotos infantiles, aspiración a lo dramático, son motivos concretos que pueden conducir al cultivo de lo pornográfico, en sus formas más elevadas, las que han presidido la pintura de Delvaux, la de Balthus, los dibujos de Rops, el vasto visionarismo salvaje de André Masson, la lírica de Baudelaire, etc. El pornografismo sabe que no hay solución, así lo expresa Barbusse en su *Infierno,* y también que toda realización no puede en el fondo satisfacer más que episódicamente; más aún, que, en realidad, no hay nunca posesión de nada y que la intensidad del deseo no tiene su correspondencia en la intensidad del disfrute. La reacción violenta ante tal situación es la que engendra el sadismo, como la generalización de esta actitud es la que conduce hacia la sistematización del odio contra la realidad.

El hombre se halla en un paraíso posible, sin armas para utilizarlo; ve cómo en cada objeto, en cada panorama, en cada forma, yace un goce eterno, y tiene que dejar que todo exista, se pierda, o se aparte de él, sin poder apresarlo para su inmensa finalidad gozadora.

POSITIVISMO. — Posición antimetafísica fundada en el deseo de reducir la filosofía a los métodos y a los límites de la ciencia. El principal propulsor de esta doctrina, cerradamente opuesta a todo idealismo o irracionalismo, fué Augusto Comte (1798-1857). Según sus teorías, el pensamiento humano ha atravesado en el transcurso del tiempo por tres etapas de su desarrollo. En la primera de ellas, la mente tiende a dar una explicación mitologicoteológica del universo; en la segunda, usa de principios universales abstractos; esto es, metafísicos, y, en la tercera o definitiva, se rige por principios rigurosamente positivos, o sea, experimentados por los procedimientos científicos. A propósito de las consecuencias del positivismo y de su crítica, G. de Ruggiero, en su *Sumario de la Historia de la Filosofía,* dice: «Las consecuencias más interesantes de la concepción empírica (filial de la positivista), han sido sacadas por algunos sabios contemporáneos, quienes, no convencidos por experiencia propia de que las ciencias naturales sean, como pretendían Comte y sus secuaces, el tipo positivo por excelencia del saber, han realizado escrupu-

losos análisis del saber científico, de los que ha resultado que las llamadas ciencias empíricas y positivas están saturadas de una metafísica inaceptable desde un punto de vista rigurosamente experimental. Entre estos críticos de la ciencia, son recordados aquí Mach y Poincaré, cuyas investigaciones han sido altamente beneméritas para la cultura europea, porque han ayudado a despreciar muchos fetiches que el positivismo y el materialismo habían venido creando en torno a la ciencia, y a reconducir el pensamiento científico dentro de los límites de una más restringida validez.» Agreguemos a estos nombres el de Heisenberg.

En la misma generalización cultural de Comte ya estaba incluído un hecho del pensamiento contrario a su metódica, puesto que para sentar la validez de lo positivo precisaba la creación de principios generales abstractos, tales como los correspondientes a sus tres etapas: teológica, metafísica y positiva. Por otra parte, formado en la postura científica del positivismo, Franz Boas, el historiador de la cultura, ha venido a probar que el pensamiento de los llamados «primitivos» en nada fundamental disiente del de los pueblos superiores.

POSTEXPRESIONISMO. — Es denominado así el período de reacción general que se inicia hacia 1920 contra el expresionismo, el cual había predominado, desde su aparición, hacia 1890, con Munch y Van Gogh, hasta la fecha indicada. Dentro de la corriente postexpresionista se pueden distinguir varios sectores netamente diferenciados: el retorno al realismo puro, al neorromanticismo, el neoclasicismo y, principalmente, el realismo mágico y el surrealismo, los cuales se preocupan ante todo por reconstruir los objetos reales; en la primera de estas tendencias, para hacer sensible el misterio que palpita en cualquier cosa, aun de lo cotidiano; en la segunda, para mejor vulnerar el orden de la realidad, y «contribuir a su descrédito».

POSTIMPRESIONISMO. — Denominación que algunos críticos han dado al neoimpresionismo o divisionismo.

POSTIMPRESIONISMO MUSICAL. — Movimiento de reacción contra el abandono de los valores melódicos y polifónicos realizado por el impresionismo y, en especial, por Debussy. Se inspiró esta tendencia en los geniales hallazgos de Erik Satie, cuya música conjuga los elementos más dispares para conseguir un resultado de profunda emotividad humana. Los compositores de la técnica politonal entran asimismo dentro del grupo postimpresionista, siendo los de mayor resonancia mundial Darius Milhaud y Francis Poulenc (V. *Politonismo*). La fase ulterior de esta reconstrucción del estilo ha sido llevada a cabo por Albert Rous-

sel, en quien la preocupación por la forma insiste hasta llevar a un nuevo y estricto sinfonismo, estructurando las bellezas armónicas de la música del presente dentro de los más rigurosos cánones de la sinfonía clásica.

POSTISMO. — En el año 1945 apareció la revista *Postismo*, en la cual un grupo de poetas, pintores y críticos, proponía, por medio de un *Primer Manifiesto*, la aceptación general del nuevo ismo. Si tiene interés este movimiento es principalmente por lo que no ha realizado; esto es, por lo que significa como arquetipo de tendencialismo, de necesidad de proclamar y de ser reconocido, deviniendo así la especulación de las especulaciones. Es evidente que, en otros movimientos, como el futurismo o el purismo, por ejemplo, la obra representa poco frente a la teoría y a la algarada críticomanifestante; esto llega a su extremo en el postismo que lleva publicados tres extensos manifiestos, sin dejar de reconocer que «la obra existe, si bien, todavía, en escasa cantidad». El postismo pretende haber hallado realización en poesía, artes plásticas e incluso música. El postismo ha trabajado largamente hasta encontrarse, no sólo antecesores remotos, sino también afiliados contemporáneos que realizan sus obras según los principios de una tendencia que no se les ha hecho consciente, para remediar lo cual los postistas dicen, explicando sus deseos y los principios de su estética: (El postismo) «a diferencia del surrealismo, no admite automatismo absoluto; *selecciona* el material subconsciente y, también a diferencia del surrealismo, no elude la Estética, sino que, por lo contrario, la busca (una Estética especial, libre de cánones y prejuicios); tampoco rehuye la Lógica, la convierte en técnica; ni la Moral, la traslada al entusiasmo, a la alegría de los sentidos, la acerca a su expresión intuitiva e instintiva; propugna la más amplia libertad (poniéndole freno allá donde ésta conduzca a lo anodino, a lo no puro, a lo antiarte), el juego frenético de la imaginación, el imperio de la forma (morfología) y del decorativismo rítmicoanimal (euritmia) y, por ende, la exaltación expresivosensorial». En consecuencia, añade que «hay postismo en: estilización china, azteca, cretense, etcétera, en los grutescos, en la ornamentación vegetal y geométrica árabe; en todo lo que sea alta exaltación imaginativa», etc... afirmaciones que suprimen el esfuerzo de hallar lo que sería su justificación: auténticos caminos nuevos.

POSTMEDIEVALISMO. — Se da el nombre de Post Edad Media al período iniciado desde las Cruzadas hasta el comienzo de la Edad Moderna, durante el cual se producen como principales movimientos espirituales: el franciscanismo, el *stil nuovo*, el prerrenacentismo y el goticismo.

POSTMODERNISMO. — El postmodernismo (1905-1915) es, en realidad, un período de decadencia de la lírica española, empeñada en continuar el sistema retórico iniciado por el modernismo, pero sin la amplitud verbal que alcanzó éste. Predomina en el mismo la tendencia a cultivar el modo menor del pensamiento, y a buscar en lo «humano» compensación a la falta de grandes ideales y de verdadera fuerza expresiva, de cuyas condiciones totalmente carece. Los líricos principales de esta época son, posiblemente: Alfonso Reyes, Emilio Carrère y «Alonso Quesada». Coincide la corriente postmodernista con la aparición de las interesantes poetisas americanas: Delmira Agustini, Gabriela Mistral, Alfonsina Storni y Juana de Ibarborou.

POSROMANTICISMO. — El concepto de posromanticismo que, en general, corresponde al período del último romanticismo, iniciado aproximadamente hacia 1860, suele ser aplicado concretamente en el dominio de la música, comprendiendo las dos ramas del sinfonismo que, a partir del *Tristán* wagneriano (1857-1859), se extendieron por Europa llegando hasta las primeras décadas del siglo xx. Estas dos corrientes comprenden: la primera de ellas, la reacción hacia la forma cerrada de la Sinfonía, preconizada por Johannes Brahms, y observada por César Franck, cuya única sinfonía fué producida en 1886-1888; por Antón Bruckner, cuya producción abarca desde 1868 a 1894; y por Gustav Mahler, cuya *Primera Sinfonía* data de 1891 y cuya *Novena* (póstuma) es de 1912. La segunda, el poematismo sinfónico detentado principalmente por Ricardo Strauss que, desde su *Don Juan*, de 1889, se reveló como eficiente continuador de la música dramáticosinfónica, en sus formas «de programa», derivadas de Berlioz y de Franz Liszt. En sus sucesivas composiciones: *Muerte y Transfiguración* (1891), *Vida de Héroe* (1899), *Sinfonía Doméstica* (1904), etc., sigue siendo fiel a los ideales del siglo xix que, por la vía estricta del wagnerismo, se vierten también hacia nuestra época mediante M. von Schillings, Hugo Wolff, Hans Pfitzner, etc. Tanto en el sinfonismo formal de la primera tendencia antes citada como en el poematismo de Strauss, o en la manera inicial de Alexander Skrjabin, en la que depende totalmente de Chopin y de Wagner, no se produce cambio alguno estético, con relación a los ideales e idearios del romanticismo. Únicamente, se advierte que en estos compositores de finales de siglo el hecho romántico ya se les ha dado como hecho perfectamente consciente; les falta por ello la inocencia, la frescura, o la rudeza, que abundan en Schubert o en Beethoven. En cambio, su pathos tiene ya las calidades del espíritu moderno, de una sensibilidad mucho más cultivada y de una capacidad para el matiz más diferenciada psicológicamente. Asimismo, se produce con los mú-

REALISMO.
Velázquez, *Bufón*,

REALISMO MÁGICO. Marc Chagall.
Retrato del artista con siete dedos. 1912-13.

sicos postrománticos un tipo especial de misticismo al que acertadamente denomina Salazar «misticismo sonoro». No se trata del sentimiento religioso que estéticamente se expresó, por ejemplo en el *Parsifal*, sino de aquella otra tendencia panteísta, gozosa de hundirse en el naufragio de lo informe por excesivo, que es propia del nordismo en todas sus manifestaciones, en oposición a la contención canónica clásica. La duración y extensión de las sinfonías de Bruckner, o de las de Mahler, no es simplemente el producto de un anhelo de superación técnica, correspondiente al planteamiento de problemas de una especial envergadura material; se debe a la razón de orden espiritual que hemos aludido al hablar sobre germanismo, a esa vacilación sobre los límites, a esa falta de sentido de frontera; dicho de otro modo, a la exacerbación final de lo propiamente romántico, que es, también, la propensión a lo infinito como indefinido, como inmenso. Por esta arista del misticismo, Alexander Skrjabin conecta plenamente con el posromanticismo, pero su evolución posterior supera esta etapa, por la introducción de elementos específicamente distintos. Hacia 1908 escribe su *Poema del Éxtasis*, Op. 54 y dos años después el *Prometheus, Poema del Fuego;* entre ambas obras hay la distancia que media entre el tonalismo romántico del siglo XIX y el neotonalismo propio del siglo XX, basado en un concepto disonante de la armonía básica. Además de ello, el carácter abstracto, puramente poético de la primera obra citada, cambia en la segunda al aludir a una serie de contenidos concretos por medio de procedimientos netamente simbolistas. Es posible que el Skrjabin de este período final que comentamos, sea con el Debussy de algunos momentos, lo más claro como representación del simbolismo musical. En este aspecto, el estilo musical evoluciona en la misma forma que el poético que, por medio de la escuela simbolista, trasvasa las esencias románticas al sentido lírico del presente.

PRAGMATISMO. — El pragmatismo es la doctrina filosófica que dilucida el modo de una verdad por los resultados prácticos que ésta es capaz de operar. Como de esta definición se desprende, consiste tanto en un positivismo de índole experimental e inmediatista (antimetafísica) como en un relativismo absoluto, el cual, prescindiendo de todo intento de establecer un orden superior a la contingencia, se preocupa fundamentalmente por hallar el concepto de lo que el hombre desea e intenta realizar. Naturalmente, que ese «hombre» del pragmatismo es en todo distinto del «hombre» de cualquier otro ismo filosófico y, en el fondo, producto tan artificial como el «primitivo» rousseauniano. Esta tendencia ha sido desarrollada en diversas direcciones, pero su rama principal es la debida a Charles S. Peirce y W. James.

PRECEPTISMO. — Se denomina preceptismo a la formulación concreta del formalismo, en el terreno de la literatura y consiste en la práctica continuada de las enseñanzas académicas, derivadas de la *Poética* y *Retórica* clásicas. El preceptismo, sin embargo, profundiza o, mejor dicho, dogmatiza, más extensamente que el formalismo, puesto que éste se atiene únicamente a lo exterior, a las estructuras materiales de la representación literaria, mientras que el preceptismo pretende dar reglas al pensamiento, imponiendo su sentimiento de la corrección y del orden; en el *Arte Poético,* de Horacio, encontramos, juntamente con preceptos de atrevimiento creacionista, otros de precisión reaccionaria. El preceptismo consiste, ante todo, por un terror al *apeiron* derivado de la libre invención espiritual, y de ahí que su interés consista principalmente en fijar vallas a la imaginación y a sus practibilidades innatas. A la Estética general asciende en ocasiones la tónica preceptista; aun en tratadistas del presente, como Meumann, se da el caso de incurrir en contradicciones a causa del preceptismo infuso en sus sistemas. Afirman en un momento dado que la Estética no debe pretender ser apriorística, sino que debe basarse en el análisis comparativo de los hechos artísticos, pero, inmediatamente, llegan a la conclusión de que, de esos hechos, deebn deducirse «leyes», y codificadas éstas, se erigen en constricciones para la creación futura. Por esta causa, todo movimiento nuevo tiende a destruir los preceptismos, pero, paradójicamente, implica otro inédito. Basta leer los *Manifiestos* de las escuelas literarias de vanguardia para ver el espíritu dogmático que las anima. Ahora bien, no se debe incurrir en confusiones. Por preceptismo, se entiende concretamente el preceptismo académico.

PRECIOSISMO. — El preciosismo es la versión francesa del artificialismo propio del siglo XVI que, en España, se originó mediante la influencia de Góngora; en Italia, por la de Marini; y en Inglaterra se denominó eufueísmo. El preciosismo francés tiene su máximo representante en Vincent Voiture (1598-1648) y en François de Malherbe (1555-1628). Consiste, como los movimientos coetáneos aludidos, en el cultivo exagerado de la metáfora, pero no en la forma instintiva, propia del estilo del presente, sino bajo la modalidad «inteligente» de la agudeza, en busca de los valores de contraste, propios de aquella cultura alimentada de esencias mal conocidas. El preciosismo francés tiene la trascendencia de un fenómeno nacional que no solamente permanece en los dominios de la literatura, sino que pasa a la sociedad, a las costumbres, como también a las artes plásticas, generando esa otra suerte de falso arcadismo cuyo exponente más alto tenemos en Watteau.

PRERRAFAELISMO. — El prerrafaelismo es la tendencia producida durante la segunda mitad del siglo XIX, en Inglaterra, por un grupo de artistas, que reaccionaron contra el naturalismo implícito en el romanticismo pictórico, buscando una síntesis que expresara de una manera actual, en su presente, el cúmulo de inquietudes sentimentales y culturales que constituían su cuidado. Solamente considerando separada y detalladamente cada una de las fuentes que dieron lugar a ese fenómeno estilístico, es posible llegar a comprender plenamente su especial estética, situada entre el ensueño y el dibujo cuidadosamente ornamental. Orígenes tan diversos como la poesía del *dolce stil nuovo*, y concretamente el amor de Dante por Beatriz, la pintura de los inmediatos antecesores de Rafael Sanzio, en especial Martini y Botticelli, la romántica caballeresca medieval, en sus principales versiones; esto es: la de la Isla de Francia, la del ciclo de leyendas del Rey Artús, etc., el ornamentalismo céltico, dieron lugar a esa manera que alcanzó rápidamente un inconfundible sello estilístico y que representó en Inglaterra una de las modalidades particulares del arte de ese país, enclavada entre el paisajismo anterior a 1800 y el posterior, que había de contribuir a la expansión impresionista. Por estas razones y a causa del movimiento pendular que no cesa de mover las evoluciones estéticas, desde un extremo a su contrario, el prerrafaelismo práctico, como estilo expresivo, el linealismo más ortodoxo, buscando los motivos que mejor se prestasen a sus cuidadosos y extensos procesos ornamentales.

El pintor y poeta Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), de ascendencia italiana, fué el fundador del movimiento, como escuela, y a su inspiración se debió la mayor parte de la iniciativa general del grupo. Pertenecía Rossetti a ese tipo especial de soñador romántico que ve en el amor su modo de realizarse cósmicamente y que, aun enraizado firmemente a lo cristiano, busca los medios personales de realizar en el más allá su cielo particular, por medio de la unión infinita con la amada, a la manera de las leyendas arias persas e hindúes. Rossetti vió en la *Divina Comedia* y más aún en la *Vita Nuova*, la perfecta transcripción occidental de su vocación amorosa; por otra parte, muy del momento histórico, pues mientras él pintaba sus mejores creaciones y dibujaba entrañablemente a Miss Siddal, Ricardo Wagner, en Venecia, daba fin a su *Tristán* (1859), en el que se establecían idénticas necesidades espirituales, en un idioma no desemejante, a pesar de la distancia que evidentemente hay entre la pintura, la poesía y la música. Rossetti, pudo expresar también poéticamente algunos de sus ensueños que nos acercan a los dantianos. Cuando escribe: «La Dama pura se asoma, a los dorados barandales del cielo...», tiene presentes las frases más dolorosamente líricas del

Alighieri, aquel que dijo: «La bienaventurada Beatriz, que vive en el cielo con los ángeles y en la tierra con mi alma». Además, pudo pintar objetiva y simbólicamente estos modelos-estados de ánimo, y, con su *Lady Lilith, La Amada, Beata Beatrix*, etc., creó una de las perfectas iconografías del ensueño amoroso, elevado al misticismo por la fuerza de su desesperación y de su necesidad impotente. Cuando se miran detenidamente aquellas formas que sumen lo artístico en el tema, dejando a su servicio toda facultad, toda posibilidad creacional, se comprende que el autor de tales cuadros fué un hombre constantemente atormentado por ese insaciable deseo espiritual de posesión infinita, cuya irrealizabilidad contribuye a la formación del especial pesimismo desprendido de esas tendencias de afán absolutista. Sin embargo, para llenar material, o sea técnicamente, sus lienzos, Rossetti no podía servirse tan sólo de su lirismo y de su autenticidad amorosa. Es entonces cuando su temperamento muestra lo que debe a lo autóctono celta, al inclinarle hacia el procedimiento linealista, tan musical como el que Worringer constata a propósito del gótico.

Otro de los miembros de la *Hermandad Prerrafaelista*, era William Morris, interesado principalmente en la artesanía, el grabado, la ornamentación, y la fabricación de «cosas bellas». Es posible que su influencia personal aclarase hasta qué punto el prerrafaelismo no podía seguir la senda textual de los predecesores de Rafael y debía tomar de ellos tan sólo su idealismo. Por otra parte, al entroncar con la esencia ornamental, musicalista, del arte celta y bretón, los prerrafaelistas se acercaban más a la médula de la cultura espiritual que deseaban interpretar, pues en el arte italiano existía siempre una propensión al sensualismo contraria al neto programa sentimental del romanticismo medievalista al que ellos servían decididamente. Es en la obra de Edward Burne Jones (1833-1898), en la que el sentido caballeresco se explicita por completo. Las grandes composiciones realizadas por este pintor, su temática, versando preferentemente sobre asuntos de la *Tabla Redonda* y otras leyendas semejantes, logran exhaustar el ideario prerrafaelista, consiguiendo en muchas ocasiones hacer compatible la rigidez de sus postulados y de su técnica con cierta belleza entre ilustrativa e inquietante a la que no demasiado injustamente se ha relacionado con el surrealismo. Su *Canto de Amor*, o *El Rey Copethua y la mendiga*, son ejemplos acabados de este arte hecho de refinamiento y contenida pasión, delimitada por la crueldad de unos perfiles lineales, casi tan agudos y melódicos como los del propio Mantegna. Burne Jones es más imaginativo que Rossetti, aun cuando menos lírico; sus composiciones son más vastas y con frecuencia aparecen en ella multitud de personajes en primer plano, como en *La Escala de Oro*, con la particularidad de que el carácter estereotipado de

las efigies infunde una extraña sensación, al encontrarse repetido un arquetipo ideal, tratado de modo parecido al de la «pintura ética» del neoclasicismo alemán, en el sentido de verificar una depuración de tal hondura que llega a la frialdad de lo inánime, a esa región en la que toda palidez es confundida con su contrario y en la que la calma, como sentía Baudelaire a propósito de madame Sabatier, es indicio del fuego más arrebatador. Otros pintores de la tendencia, como Millais (1829-1896) o W. Holman Hunt (1827-1910), produjeron también obras interesantes, fieles a ese descriptivismo minucioso, obsesionante; Hunt, dentro de la tendencia general neomedievalista de la *Hermandad,* Millais, derivando hacia otros motivos menos «literarios», frecuentemente relacionados con la vida del campo, tratados en forma rústica mejor que bucólica, y llegando a una videncia de perfiles y de sombreados, cercana al «estilo neutro» del supremo objetivismo occidental. El *Prerrafaelismo* constituído no se limitó a establecer un especial estilo, sino que se preocupó asimismo, por medio de John Ruskin y de W. Morris, de teorizar sobre el mismo, anhelando la creación de un espíritu colectivo de impronta especial, y que sirviese a la difusión de sus ideales de vida. Poéticamente, ejerció su acción no tan sólo por los poemas originales de Dante Gabriel Rossetti y de su hermana Cristina, sino que también se preocupó porque las obras de sus modelos italianos, en especial Dante y Petrarca, fueran exactamente conocidas en sus medios, para lo cual el propio Rossetti se dedicó a traducirlas con el mejor de los éxitos. Por la obra pictórica de George Watts (1817-1904), el movimiento prerrafaelista fué derivando hacia el simbolismo naciente que, en Europa, había venido a substituir lo específicamente romántico. En las pinturas del citado artista lo simbólico es, con frecuencia, simplemente alegórico, pero estilísticamente es un tipo de obra emparentado con Moreau, no menos que con el solitario Beardsley, cuyos exquisitos dibujos de un ornamentalismo preciosista ya precipitan lo prerrafaelista en pleno modernismo.

PRERRAFAELITISMO. — Período de la pintura italiana anterior a Rafael de Urbino. Comprende especialmente las obras de los artistas del Cuatrocientos, entre ellos: Simone Martini, B. Gozzoli, Mantegna, Botticelli, F. Lippi, Piero della Francesca, Paolo Ucello, etc.

PRERROMANTICISMO. — «Bajo el nombre de prerrománticos — dice Van Tieghem — pueden agruparse una serie de escritores muy diferentes, poetas en su mayor parte, que, hacia el final de la época clásica, se distinguen de sus contemporáneos por ciertos rasgos que anuncian el romanticismo de la época (posterior),

bien que sigan siendo clásicos en muchos aspectos. Son innovadores, sobre todo, por sus tendencias morales, por sus gustos literarios, por sus fuentes y sus modelos. A la razón, que domina antes de ellos y en torno suyo, prefieren el sentimiento, y aun el sentimentalismo, y frecuentemente se dejan llevar de la melancolía. Prefieren a la vida social el campo, e incluso la naturaleza salvaje; muchos de ellos se forjan un ideal de vida rústica, de vida sencilla, en que ocupan un gran lugar los puros afectos de la familia. Algunos sufren ya con las trabas sociales y aspiran a la libertad, a la igualdad de las diversas condiciones. Creen volver a hallar el sentimiento verdadero, la vida natural y libre en el hombre primitivo, bárbaro o salvaje y, en nuestros días, en el pueblo. Los recuerdos nacionales son de nuevo reverenciados; la Edad Media empieza a surgir del olvido y desdén en que la habían tenido los clásicos puros (neoclasicistas). Estas nuevas tendencias explican ciertos gustos literarios nuevos. Manifiéstase predilección por aquello que los clásicos desconocen o desprecian; una poesía «natural», que es preferida a la poesía «artística»; pónese el genio por encima del gusto. En la novela y en el teatro se buscan los sentimientos enérgicos; empiézanse a batir en brecha las reglas. Descúbrense nuevas fuentes, destinadas a completar o substituir a los griegos y romanos y, entre los modernos, inspíranse los autores en nuevos modelos. Esas fuentes y esos modelos están tomados principalmente del Norte de Europa. La mitología escandinava y la antigua poesía de los escaldas son mejor conocidas desde 1756; en 1765 se publica una importante colección de viejas baladas inglesas. Singularmente MacPherson, escocés de las montañas (1736-1796), al dar como traducciones del bardo gaélico Ossian unos poemas en prosa inglesa (1760-1763), que eran en grandísima parte obra personal suya, pareció abrir un mundo desconocido — el mundo céltico — a las búsquedas del historiador, a las reflexiones del filósofo, a las ensoñaciones de los poetas. Ossian, el viejo bardo ciego, evoca paisajes melancólicos, sentimientos tiernos y tristes, meditaciones sobre las ruinas y sobre el destino humano; da cuerpo a las aspiraciones sentimentales y literarias de dos o tres generaciones, se le pone en parangón con Homero, ejerce en toda la Europa culta una acción inmensa y prolongada. En Alemania se despierta el interés por las poesías de la Edad Media alemana; en España por los romances viejos; en la misma Francia, por los trovadores. Los poetas ingleses que precedieron a la época clásica, Spencer y Milton, tornan a ser venerados, y Milton se convierte, para los alemanes, en el dechado de la poesía moderna. A Shakespeare se le descubre en el continente, y lo encumbran hasta las nubes sus entusiastas, particularmente en Alemania. En Italia, Dante vuelve a ser objeto de un verdadero culto. Gran número de estos rasgos tan

diversos se deben a Rousseau o se desarrollan bajo la influencia de éste; Rousseau es el maestro al que rinden culto los prerrománticos de toda Europa. Algunos concilian este culto con la imitación de Voltaire. Los mismos rasgos u otros proceden de la influencia inglesa, preponderante en los tiempos que estudiamos. El prerromanticismo es, en muchos aspectos, la substitución del ideal francés y latino que domina la época clásica (neoclásica), por el ideal inglés.»

Hemos transcrito el estudio de Van Tieghem que antecede por considerarlo definitivo como explicación de la transición, verificada hacia finales del siglo XVIII, entre el neoclasicismo y el naciente espíritu romántico. Esta transformación vino a terminar la obra, iniciada doscientos años antes por el barroco, al superponerse al clasicismo renacentista, significa. efectivamente, la supremacía creciente del nordismo, en todas sus manifestaciones culturales y artísticas frente a lo grecorromano y latino. Esta transición se verificó, no obstante, suavemente, al extremo de que en el primer romanticismo se confunden las esencias de éste, que radican principalmente en el tono, con las del neoclasicismo, el cual sigue suministrando la escenografía ideológica. Esto puede comprobarse en las obras e incluso en las vidas de los románticos ingleses y alemanes. Keats, Shelley, Lord Byron y Hölderlin son probablemente los mayores enamorados de la Hélade que han visto la historia y la poesía. Si, en el terreno de la técnica, Winckelmann ha sido desterrado, no sucede así en el del horizonte estético. Esta interfusión de elementos puede constatarse asimismo en la música, concretamente en Beethoven. En el transcurso de su obra vemos cómo la espiritualidad liberal y naturalista romántica se va adueñando progresivamente de aquella creación concebida según los más rigurosos moldes clásicos, no sólo en lo que concierne a lo formal, sino también en lo relativo al sentimiento. La Revolución francesa y el ansia de libertad expresiva fueron los factores encargados de acelerar el proceso de transformación por el que las semillas del prerromanticismo llegaron a madurar absolutamente.

PRIMITIVISMO. — El primitivismo es la tendència hacia lo primitivo. Tantas son las formas a asumir por ese movimiento, de difícil clasificación, cuantas las concepciones e interpretaciones del fenómeno de lo «primitivo». Es a partir de J. J. Rousseau, que el ideal de la primitividad se extiende por Europa, si bien, con los anacronismos correspondientes a una época que desconocía la existencia de lo prehistórico. De este modo, por primitivo se entendió lo grecorromano, y sólo hasta la segunda mitad del siglo XIX empezó a conocerse más exactamente lo que por primitivo podía entenderse. La transformación de este concepto im-

plicó una variación fundamental en la manera de enfocar el problema y, sobre todo, de hallar compatible la idealidad de la situación primitiva con el progreso cultural. De este conflicto se han originado una serie de actitudes contrapuestas cuya lucha no ha cesado todavía. Existen quienes ven en el auténtico primitivo un ser en todo diferente mentalmente del hombre civilizado sostenido por la doble columna de la psicología evolutiva y de los conceptos abstractos. Otros, por el contrario, con Franz Boas a la cabeza, defienden la idea de que solamente son las condiciones de vida las que varían, mientras el sistema, la estructura mental, permanecen idénticos.

El sentido de lo primitivo puede orillarse de multitud de modos. Uno de ellos, acaso el iniciador del tema, es el escenográfico; en su función, se anhela el mundo que rodea al primitivo, pero no su mentalidad ni su posición desamparada de conocimientos. Éste es el caso presentado por De Foe, en su *Robinson*. En otros casos, superando esta situación puramente de localización, y ascendiendo por las gradas culturales, se entroniza, no lo prehistórico, excesivamente obscuro para ser atractivo, sino lo perteneciente a los períodos protohistóricos, o sea míticos. Se entra por ahí en los reinos dorados del arqueologismo, tendencia que ya en el siglo XVIII, con motivo del descubrimiento de Pompeya y de la fundación del *Museo Etrusco*, junto con la popularización de los grabados del Piranessi, empieza a exigir su lugar entre los idearios.

Posteriormente, el siglo XIX, fecundo en hallazgos grandiosos y en descubrimientos importantes, no sólo materiales, sino también de ese orden espiritual al que pertenecen *El Ramo Dorado*, de Frazer, y *La Biblia de la Humanidad*, de Michelet, insiste en llamar la atención sobre lo primitivo. Entonces, es ya la India aria, a cuya cultura se otorga una fabulosa antigüedad, son Egipto y las civilizaciones mesopotámicas las que ejercen un poderoso atractivo. Empieza a cundir el positivismo de Comte, en el que se sentencia que la humanidad ha pasado por tres etapas formativas: la mitológicoteológica, la metafísica y la científicoexperimental. Y son muchos los que sueñan con la primera de esas formas de aprehender el mundo, por considerar difícil la segunda y estéril la tercera, para calmar las ansias globales del espíritu. Pues esos tres estadios se corresponden con las tres capacidades fundamentales del ser humano: sentimiento-imaginación, imaginación-intelecto, e intelecto-objetividad. Vuelve entonces a surgir de las brumas de los grabados y de las páginas de los libros el ideal primitivista; es necesario regresar a las playas doradas donde la imaginación y el amor confabulan los grandes arquetipos explicativos del cosmos, sin necesidad de caer en los secos formulismos del lenguaje abstracto y, menos todavía, en la renuncia

al conocimiento puro, nacido de la introspección no experimental, sino intuitiva.

«Mientras antes se consideraban como pueblos primitivos aquellos cuya cultura presentaba aparentemente los caracteres de la mayor simplicidad, hoy se admite que la cultura primitiva puede ser tanto o más complicada que la civilizada», dice Ferrater Mora (*). Y esa complicación es de un orden que satisface más ampliamente las exigencias de ese algo que llamaríamos instinto-espíritu, si nos atreviéramos, al carecer de un solo vocablo para poder denominarlo. Desde fines del siglo XIX crece el interés por las «culturas muertas» que se revelan, en ocasiones, bastante más vivientes que la viva y el ideal primitivista toma una de estas dos direcciones: la histórica o la geográfica. Se vuelve al anhelo de los paisajes puros, del paraíso perdido, o se tiende a recuperar, aunque sea en forma de arte, el cúmulo de sensaciones y de sentimientos desaparecidos con la destrucción de las civilizaciones que crearon con los zingurats y las pirámides.

En el siglo XX, dos hechos realizan en parte la conjunción del primitivismo historicista (Flaubert) y del geográfico (Gauguin). Estos hechos son: la intromisión del arte negro en París, con motivo de la Exposición habida unos años antes, y la exploración por Frobenius de ese continente, con la popularización de la poesía, de los cuentos, de los cantos de esas tribus salvajes, absolutamente desconsideradas con anterioridad al estudio de los altísimos valores creacionales que son capaces de producir. Las máscaras, los ídolos, los ritmos, los timbales, los colores africanos irrumpen en el arte europeo. En ese momento es cuando el concepto de lo primitivo empieza acaso a ser bien interpretado. Simultáneamente, existen artistas que en sus distintos modos de reflejar la verdad estética se aproximan, más o menos, unos por una arista, otros por otra, al sentido de ese arte bárbaro. Las pinturas de Pablo Picasso, las de Paul Klee, las de Mac Chagall, las de Juan Miró, etc., convienen perfectamente a la denominación de «primitivas» por ciertos aspectos. Por otros, no. Es preciso recalcar aquí que el primitivismo de cualquier occidental es siempre muy relativo y que se equivocan totalmente quienes quieren reducir a los modos mentales primitivos, sean radicalmente diferentes de los civilizados o no, la elaboración que conduce al esquematismo primitivista. Lo único que cuenta es el mundo de las «formas significativas» pletórico de intención. Solamente en ese sentido es lícito hablar de primitivismo.

Pero también por otro camino, muy distinto del cultural, llegaba el siglo XX a la recuperación de lo primitivo. En el sur de Francia, el Aduanero Rousseau, trabajando solitariamente, conse-

(*) Op. citada.

guía determinados resultados estilísticos que emparentaban sus creaciones con las primarias, propias de los pueblos bárbaros o de los niños. Con relación a la analogía aludida, citamos a José Pijoán (*), quien dice: «Se han comprobado las leyes del error en la representación gráfica de niños y primitivos, y son exactamente iguales». Rousseau, a espaldas de los negros y de los oceánicos, con probable desconocimiento de etruscos y de sumerios, encontraba un esquematismo realista altamente interesante. Su primitivismo era el de la artesanía, que sigue siempre en lo primero, por carecer de evolución apreciable; hecha para la repetición de tipos y de fórmulas. en las que ciegamente reproduce creaciones cuyo origen no sabe. Pero Rousseau era ese origen ignoto. Él mismo era el padre de lo que podría ser una extensa producción artesana. Si se comparan sus pinturas, en las que abundan retratos, arcaicos y severos como iconos, aun cuando dotados de una gracia privilegiada, con las producidas por marineros en exvotos, en cofres de mar, etc., o con los dibujos de mosaicos y azulejos, o con las formas de cerámicas, etc., se observa una identidad «aumentada de tono». Lo anormal en el fenómeno Rousseau es lo que origina esa regresión, esa voluntaria, extraña, aunque no insana, inmersión en un mundo prohibido para el hombre civilizado, defendido, pero también aherrojado, por mil tabús sociales y psíquicos de los que no puede darse cuenta. Rousseau pintaba lo que veía con arreglo a su modo. ¿Cuál era ese modo? ¿Cuál el de los primitivos?

Primitivismo se traduce, estilísticamente, por: rigidez, abstracción, esquematismo, inmediatez, sentido ornamental, alta potencia expresiva, regular dominio de la forma. Las causas de estas características se hallan en la fijación de los métodos y de la estética. En el arte primitivo no hay evolución. Hay, o creación absoluta, o repetición mecánica. Como la finalidad de esas creaciones no es estética (goce desinteresado), sino prácticomoral, no se experimenta necesidad de variar artísticamente la producción. Sólo grandes acontecimientos psíquicos, revelaciones de orden espiritual, onírico o visionario, llevan a bruscos cambios del estilo y de la temática. Worringer, para explicar esta reiteración, dice: «La ornamentación primitiva es un conjuro que pretende anular el terror ante el mundo ambiente, inconexo e incomprensible, ese terror primario que la creciente orientación espiritual no ha logrado mitigar todavía» (**). Aparte de Rousseau, cuyas honduras psicológicas no es posible ahondar ya en busca de las razones de contextura mental que le llevaron a su verdadero primitivismo, en los artistas occidentales antes citados, por más que la psicología les tienda sus sutiles redes, es difícil que llegue a poder

(*) *Summa Artis.* Vol. VI.
(**) *La esencia del Arte Gótico.*

dar en la causa de sus predilecciones formales. Recordando a Worringer, quien sitúa el oriental entre el primitivo y el occidental, diríamos que lo que Klee, Miró y Chagall son, es específicamente orientales. Por lo que respecta a Picasso, éste es un jugador. De su capacidad para la prestidigitación, dotada del máximo virtuosismo que acaso haya conocido la humanidad, puede salir cualquier cosa. Y esa cosa, en el momento histórico del siglo xx, tenía que ser frecuentemente primitivista.

Añadiremos que el modo descrito no puede ser asimilado a una preferencia mental sobre la orientación extra o introvertida. Análisis minuciosos han demostrado que esos dos tipos mentales, que, en la realidad, se dan siempre tremendamente impuros, o sea mezclados mutuamente, no tienen entre sí relación de causa y efecto ni siquiera de anterioridad y posterioridad. En los niños, como en la pintura prehistórica, podemos asistir a la formulación de un arte dotado preferentemente de elementos expresivos interiores, musicales, abstractos, o de factores externos, plásticos, concretos. Los primitivismos de los artistas contemporáneos reflejan esa doble posibilidad en todo momento. El movimiento esterista, actual, es sobre todo primitivista.

PRIMORDIALISMO. — Entre las tendencias plásticas contemporáneas que se hallan en la proximidad de un concepto primitivo de la creación, el primordialismo es, posiblemente, la que más compactos perfiles presenta y la que ha conseguido resultados más fecundos. No se trata, en realidad, de un grupo ni de una escuela, acaso, ni de una acción conjunta consciente; por el contrario, es una formulación para relacionar hechos diversos, cuya conexión es únicamente estilística. Denominamos, pues, primordialismo a la práctica de los modos más inmediatos y primigenios de concebir y ejecutar obras artísticas, dando, como es natural, preponderancia a los efectos poderosamente expresivos, de restringida gama de matices. En consecuencia, el primordialismo es una de las formas de primitividad del arte contemporáneo y consiste en la obstinación en una manera simple, eficaz y coherente; otorga su predilección a las contraposiciones de colores primarios, a las formas amplias, sencillas, emotivas por su propia turgencia, sin la innecesaria referencia al tema; a la resultante concentración motívica en escasos sistemas de realización y, sobre todo, al uso de técnicas emparentadas con la artesanía o con solitarias maneras de tratar la materia, obedeciendo siempre a sus silenciosas pero eficaces sugestiones. En el primordialismo suele faltar todo detalle, toda descripción, toda imitación del mundo-realidad. Por contra, se preocupan los artistas que practican esta modalidad por el hallazgo de «valores de compensación», casi siempre buscados en la dirección de lo inmediato, de lo masivo, de lo tec-

tónico. El modo de componer del primordialismo no es naturalista ni geométrico; es instintivo. Confía plenamente en la sabiduría de las manos al hundirse en la materia que espera de la forma la salvación y la trascendencia.

En el primordialismo hallamos, en primer lugar, a Hans Arp, fundador, con Tzara, del dadaísmo. Si se observan los relieves, las construcciones, y las esculturas de Arp, se constatará la falta absoluta de ingredientes de superposición. Todo en estas creaciones surge del interior de la masa material y, de la forma que, bien conscientemente, hemos denominado tectónica, que estructuran sus atracciones y sus repulsiones. Entre las ondulantes formas que Arp impone a la materia, existen misteriosas relaciones que sólo se pueden sorprender entrando en el secreto significativo que evoca la palabra tectónico. Por debajo de lo orgánico, lo tectónico produce sus cataclismos edificantes o destructores, sin la menor concesión al progreso; todo sucede definitiva, gratuitamente. Así en Arp, en quien cada realización se aparta rigurosamente del sentido humano, para adentrarse en ese mundo de las fuerzas solas. Otro creador primordialista es Miró. Lo que hemos dicho refiriéndonos al arte de Arp, vale exactamente para la pintura de Juan Miró, si bien, en ésta, se agregan los elementos de un musicalismo colorista verdaderamente extraordinario, y la confabulación realizada por las estructuras lineales que se interfieren en el sistema de masas primordial que compone los conjuntos, distribuyendo implacablemente los equilibrios entre las formas, por medio de compensaciones complejas que oponen forma-color a color-forma, y que integran la resultante en el sentido primigenio, brutal, extático, que hemos comentado. El primordialismo de Miró se fragua lentamente a través de su evolución estilística, orientada firmemente a partir de 1924, fecha en que, con su *Carnaval del Arlequín*, descubre la inutilidad del literalismo pictórico y, por ende, la validez de las transposiciones esquemáticosimbólicas.

Henry Moore toca tangencialmente el estilo primordial. Hay en su escultura otros factores distintos que le apartan del sentido primario aludido. Su interés por los estilos de las culturas de la América precolombiana, así como su gusto por la elucubración pura, no le han permitido cristalizar en una dirección tan sorda y fanática como es la primordial. A ésta pertenecen también las creaciones de Ángel Ferrant, en esa última época, inspirada en los grupos rocosos que se observan en la meseta castellana, y en la que se hace patente el vigor de esa atracción ejercida por el simple juego de masas en superposición; tal como en la arquitectura prehistórica acontece. En Moore, en Ferrant, y, sobre todo, en Arp, hay siempre algo de dolmen recreado, traído hasta el presente para concitar el cáncer del tiempo, para rejuvenecer la

arquitectura del arte con el ejemplo de esas que apenas pueden denominarse construcciones. Juan Miró, realizó, hacia 1932, uno de sus «objetos construídos» siguiendo la misma inspiración dolménica, sólo que, en la piedra superior, dejó la impronta de su decoración mágica, tal como en los eolitos primigenios lo hacían aquellos hombres inciertos cuya pasión artística nos es tan evidente como desconocida. En realidad, el primordialismo es la rama subversiva del primitivismo contemporáneo, diferenciándose de lo que entendemos concretamente por éste, en que contrapone al linealismo ornamental el formalismo tectónico. Es posible que a la actitud primordialista le esté reservado un importante papel en el arte del futuro. El mismo concepto de lo primordial no tiene la incertidumbre de la ambigüedad de lo primitivo, usado ya en demasiados sentidos. Lo primordial vendría a ser lo realizado como manera suprema de síntesis, con la consiguiente destrucción del elemento históriconarrativo. Para el crítico de arte específicamente europeo y, en especial, mediterráneo, acaso sea difícil de concebir cómo puede otorgarse tan gran importancia a lo que parece un hecho o, cuando más, una pequeña constelación de hechos, sumidos en la gran corriente de la tradición artística. Sin embargo, si dirige la mirada más allá de los límites de este continente que, en nuestro tiempo, viene a representar lo que la península helénica hacia los últimos siglos anteriores a nuestra era, observará que el denominado Renacimiento bárbaro es una realidad, y que, gracias a ella, ha podido realizarse la valoración objetiva de la inmensa mayoría de estilos artísticos de la humanidad, los cuales yacían en el olvido, o en el desconocimiento.

PROCEDISMO. — Tendencia a valorar, en arte y literatura o música, con exclusividad o predominio excesivo el procedimiento, la técnica en cuanto invención y el sistema. Cuando los defensores soviéticos del realismo socialista llaman a los artistas de vanguardia europeos «formalistas», lo que quieren decir, precisamente, es procedistas. No cabe duda de que, desde el impresionismo, la aceleración del *tempo* de la evolución estética se debe en gran parte a una crítica continua ejercida por los mejores artistas sobre su técnica. La pintura de Picasso, Ernst y Kandinsky; la música de Bartok, Strawinsky, Schoenberg y Webern; la poesía de Eliot, Breton, Huidobro, Neruda o Alberti, no puede tener otro origen, en cuanto a la masa principal de su potencia.

PROFETISMO. — Se denomina profetismo, hecha abstracción del religioso, a la tendencia de algunos poetas, pensadores y filósofos a profetizar, bien usando de un estilo general y enigmático, bien llegando a concretar acontecimientos escuetos. La con-

cepción de Maimónides sobre la profecía explica a ésta como una especial iluminación, en la cual cada uno puede traspasar los límites dentro de los que la naturaleza encerró al hombre y a él en particular. Coincide con esta posibilidad un intenso goce emotivo derivado del contacto viviente con las grandes fuentes del conocimiento universal. El estado profético parece, por ello, tener relación con ciertas disgregaciones mentales durante las cuales harían su aparición potestades compensatorias del saber lógico arrinconado momentánea o definitivamente. Para Hölderlin, la profecía consistió en la demencia y asimismo, en parte, para Nietzsche, el Dionisos crucificado. El prototipo del profeta no religioso se confunde con el del mago y el del alquimista, quienes también aspiran a entrar en comunicación directa con el alma del mundo y, consecuentemente, a usar de sus poderosos recursos para fines personales. Es uno de los característicos, el astrólogo francés Miguel de Nostradamus (1503-1566), quien, en 1545, produjo su célebre *Almanaque* que, en versos esotéricos, contenía una inmensa cantidad de predicciones de toda índole. Esta obra despertó interés universal y fué traducida al castellano con el título de: *El Talismán de los sueños y visiones nocturnas. Revelaciones* (*). Como en la gran mayoría de acciones realizadas por el hombre, lo perseguido por el espíritu al profetizar es menos la tarea o resultado objetivo conseguidos, cuanto alcanzar la magnificación del propio espíritu y, por ende, la intensificación de la personalidad.

PROGRESISMO. — El progresismo es la tendencia resultante de la fe en el progreso. Progreso significa, para quienes creen en él, que cada cambio introducido en las estructuras del vivir, sea de índole cultural, política, técnica, etc., representa una mejora absoluta; más aún, que esa mejora repercute en las honduras del alma humana conformándolas a su imagen; dicho de otro modo, que el sentido de la humanidad es la progresiva asimilación cultural y, que este hecho, determina el mejoramiento del hombre. El progresismo, además, no reconoce el hecho de la solución de continuidad existente entre las diversas culturas y considera cada una de ellas, no como ciclos cerrados, que es lo que, en realidad, son, sino como etapas de un solo y general ascenso evolutivo hacia el bien y una perfección cuya naturaleza nos es cada día más indiscernible. Efectivamente, el progresismo ha sido preconizado principalmente por los técnicos y los intelectuales puros, aquellos que ven más o menos positivamente el universo y que, en consecuencia, tienen parte de razón, puesto que, si alguna ventaja aporta el progreso, lo hace precisamente por el lado

(*) Barcelona, 1877.

por el que ellos contemplan el sentido del mundo. Sin embargo, para quienes consideran la existencia verdadera de otros valores, más importantes que los de la técnica o la inteligencia mecanizada, pura dominadora de hechos, no de actos, cuya propiedad es de todos y cuyos símbolos son el diccionario y la enciclopedia, la mentira del progreso es de absoluta evidencia. Ni en cultura, en su más estricto sentido de «configuración ambiental a través del hombre» (Frobenius), ni en capacidad mítica, ni en arte, ni en capacidad para la felicidad, puede el hombre superarse. No ya sucede esto al abarcar comparativamente hechos de diferentes círculos, sino dentro de cada uno de ellos. ¿Puede decirse que es mejor la escultura de Fidias que el arcaísmo helénico o que el estilo medio del frontón de Egina? ¿Puede creerse superior la música de Strawinsky a la de Mozart? ¿Puede afirmarse que cualquiera de los grandes sistemas de la metafísica moderna es más importante que la implícita en uno de los mitos básicos de la antigüedad, el de Mithra, por ejemplo?

Si alguna utilidad tiene el concepto de progreso es la de incitar al hombre, a cada hombre en particular, a realizarlo en sí. Tiene la virtud de su carácter afirmador, y de la fe que expresa en los destinos de la humanidad. En cierto sentido, en el crítico, sí cabe progreso total. Es el progreso de la síntesis que, en cada período transcurrido, puede comprender más vasta perspectiva y, por consiguiente, mayor juego de relaciones entre las cosas. Es en esta dimensión que apuntaba Nietzsche al referirse a la responsabilidad del hombre de cultura, del amante de la sabiduría (occidental), cuyo deber está, no en buscarla por los fáciles senderos abstractos de la generalización, el panteísmo místico y la actitud quietista, sino en los lugares concretos donde se halla, fragmentada, con una parcela de verdad y una inquietante porción de sombra.

PROSAÍSMO. — El prosaísmo es la tendencia a eliminar sistemáticamente de la literatura todo elemento de índole poética. En esta cuestión, como en todas, rige el movimiento pendular de los contrarios y así, épocas en las que es supervalorado el factor líricoemotivo, y otras en las que acontece inversamente, se suceden alternándose. A pesar de este fluir y refluir, que se observa en las grandes producciones que determinan el estilo de una escuela o de un período histórico, el prosaísmo persiste en otras latitudes inferiores, en las que se refugia y enquista, servido siempre por mayor o menor número de partidarios que defienden a toda costa el imperio del lenguaje seco, conciso, desprovisto de gracia musical, de tradición retórica, no menos que de los espontáneos productos de la imaginación o de los apasionados giros del sentimiento. La disciplina que significa el prosaísmo puede, naturalmente, ser beneficiosa como compensación, tras

momentos en los que un excesivo lirismo amenaza destruir la estructura general de las obras. Fuera de esta aplicación higiénica, su existencia esteriliza la literatura y la conduce a un mero narrativismo apegado al duro perfil de las cosas y, lo que es peor, el sentido cotidiano que ellas comportan, con negación consecuente de los más altos valores espirituales. El intelectualismo suele ser prosaísta; el espiritualismo, no, porque el espíritu es la proyección de la totalidad humana, y, en ese trascender de la creación, cada uno de los componentes de la totalidad aludida tiene algo que decir y además un modo peculiar de hacerlo, un acento al que no puede renunciar, puesto que estilo y esencia equivalen a efecto y causa en el orden creacional.

Numerosos ejemplos de prosaísmo se hallan en la literatura versificada de Campoamor quien, probablemente, escribía así para «hacerse comprender de todos», sin darse cuenta de que ese «todos» es el enemigo secular del espíritu. En el fondo su estilo era ofensivo para quienes no creyeran necesitar de tal claridad literal para entender cosas que, por basarse en lo sentimental, pertenecen al núcleo vital de lo colectivo.

PSICOLOGISMO.— Tendencia a introducir, dentro de la creación literaria y de la crítica, elementos procedentes no ya de lo psíquico, sino de lo psicológico. Por este factor se entiende algo que no coincide con los conceptos de alma o espíritu especificados al tratar del espiritualismo. La psicología pertenece más o menos explícitamente al materialismo, que tiende a explicar los hechos por el instrumento, y no inversamente; así se habla del alma-función, etc. El psicologismo se inició a finales del siglo pasado, como consecuencia de la influencia de Dostoyewski, cuyo *Crimen y Castigo* es la obra maestra del estilo, de la de Nietzsche y su filosofía psicológica, y de la de Weininger y, sobre todo, Sigmund Freud, cuya significación es sobradamente conocida para que haya que insistir sobre ella. El psicologismo ruso, por lo menos, tal como nos es mostrado en la novela del siglo XIX y principios del siglo XX, nunca es tan radical ni secamente mecánico como el occidental, debido al misticismo infuso dentro de sus especulaciones. Por otra parte, el psicoanálisis, filial de la tendencia que consideramos, en sus aspectos más literarios, parece ser que ha trascendido de las cámaras cerradas del intimismo para convertirse, con Jung, en un análisis universalista de los arquetipos, y con Bachelard, en una interpretación profundamente poética de los actos y de las categorías elementales.

Con relación a la crítica, el psicologismo hubo de nacer como consecuencia inevitable de la interrogación planteada por los críticos de arte alemanes sobre si era posible la existencia de juicios objetivos. Antes de intentar la nueva crítica, denominada diversa-

SIMBOLISMO.
Gustave Moreau, *Orfeo.*

SIMULTANEÍSMO. Pablo Picasso, *La mujer del sillón.* 1937.

mente: crítica de significados, crítica vivencial, etc., fué precisa una revisión del instrumental psicológico conque se acometían las empresas históricocríticas y ello tuvo la repercusión de acercar los campos de la psicología y de la crítica que, en épocas anteriores, habían mantenido entre sí una considerable distancia. La raíz última del psicologismo hay que buscarla en el individualismo y en la creencia de que todo es una personal representación; en este sentido no existe nada que no pueda o deba ser referido a lo psicológico.

PSICOPLASTICISMO. — Por contraposición al arte ideoplástico (que refleja ideas, conceptos, principios), el psicoplástico se limita a dar el resultado de sensaciones visuales, es decir, propende a la imitación de la realidad espacial y material. Evidentemente, ninguna de las dos modalidades puede darse o se da en estado de pureza total, y las interpenetraciones son inevitables. En el paisajista más académico, el «temperamento» (ideoplasticismo, en el fondo) juega su papel, mientras que el artista idealista, simbolista o imaginativo, se ha de servir, para exponer sus intuiciones, de aspectos visuales de lo real. Aun cuando Gustave Moreau decía: «No creo en lo que veo. Creo en lo que no veo y en lo que siento», sentando así el principio más absolutamente ideoplástico, sus versiones míticas habían de revestirse de corporeidad e incluso de guardarropía. En el surrealismo hay que conceder que el problema fué visto desde el principio; el factor *super-real* era ideoplástico; el *real,* fisioplástico. Para poder conectar estos dos mundos y para hacer sentir su diferencia, el pintor surrealista ha empleado de preferencia el método de la confabulación, como por otra parte hicieron ya los anónimos mitógenos, desconocidos autores de la Hidra, la Sirena, el Grifo, etc.

PUNTILLISMO. — Técnica empleada por algunos pintores del impresionismo, consistente en dividir la pincelada en pequeños puntos; esta tendencia expresa la transición entre la manera impresionista y la neoimpresionista, la cual usa del sistema de la pincelada a puntos, pero introduciendo la novedad de dividir el color de forma que la mezcla se produzca ópticamente, en la retina del contemplador, en vez de realizarla materialmente al pintar. En el puntillismo, los puntos pictóricos son, dentro de cada zona de color, del mismo; por el contrario, en el neoimpresionismo, los puntos son de tonos contrapuestos, complementarios o disonantes, para producir el efecto aludido anteriormente. El puntillismo fué practicado principalmente por Sisley y Pissarro.

PURISMO. — El purismo, en sentido general, es la tendencia a no considerar válido sino lo puro, entendiendo la pureza, no

según el significado ético del concepto, sino según el más amplio que se refiere a la homogeneidad. Sobre este particular, el pintor Amédé Ozenfant ha escrito lo siguiente: «La pureza no es lo acompasado (lo armónico); esta pureza, según yo la entiendo, es el máximo rendimiento, la intensidad y la calidad óptima obtenida *por los medios más restringidos posibles*. Nuestro cerebro está de tal modo conformado que somos siempre sensibles a esta elocuencia contenida que sabe decir breve y pronto». En estas palabras se adivina que lo puro es asimilado a lo simple. El propio Ozenfant había afirmado que «sólo percibimos estructuras». Se comprende, pues, que una espiritualidad presa de esa sensación de no contemplar sino parcelas, tendiese a la eliminación de cuantas habían de aparecer como suplementarias, como añadidas al efecto virtual suficiente.

El purismo apareció como concreto movimiento pictórico hacia 1918, cuando el citado Ozenfant, en colaboración con Jeanneret, publicó en *L'Esprit Nouveau* una especie de manifiesto en el que se decía, entre otras cosas: «El error básico está en considerar como criterio de lo bello la idea de placer, reacción final completamente personal y variable. El fin del arte es conmover... Lo bello no es placer sino cierta clase de emoción intensiva». Lo no satisfactorio es que, con tan ambicioso programa, el purismo no llegara sino a mediocres resultados, muchos de los cuales no hubieran precisado de una especificación parcial, pues entran perfectamente en el cuadro general del neorrealismo o postexpresionismo, iniciado hacia 1920. La pintura de Ozenfant es insistente y ahonda de continuo sobre el mismo tema: el tratado temático que consiste principalmente en naturalezas muertas, con supresión de toda atmósfera, hondos contrastes de color y un espacialismo de carácter misterioso y astral que posiblemente constituye su máximo valor.

El purismo surgió como enlace entre el cubismo y el fauvismo, en lo que respecta a lo estético, y como transición del cubismo al realismo en lo que se refiere a lo figurativo-imitativo. Pues este movimiento considera que «no hay que modificar los objetos más allá de ciertos límites», en lo cual su posición concuerda con la de los fauves, sólo que, en éstos, la dilaceración formal la verifica la sensibilidad por el trazado de los arabescos formales, mientras que en el purismo es la inteligencia la que decide el grado de transformación que habrá de experimentar cada cosa en el servicio del ideal propuesto. Ese ideal deriva en buena parte del cubismo de Juan Gris; se basa en el anhelo de hallar la unidad pictórica y la sumisión del tema, aun arrancado de la realidad, al sistema de formas. Ahora bien, se produce el hecho de que esta dirección espiritual se halla en contraposición con los propios postulados puristas que parecían desdeñar lo esteticista y

anhelaban llegar a conmover profundamente. Sin pasión, ¿cómo iban a lograrlo? Es preciso leer a Pablo Neruda, el preconizador de la poesía impura, para comprender que ni el purismo aludido, ni ningún otro movimiento que se aferre de esta manera a la inhumanidad de determinados cánones, logrará interesar entrañablemente.

En otro sentido, el purismo, deseoso de hallar compensaciones a sus muchos huecos, propugnó por un simbolismo de los colores: azul, agua, líquido, profundidad, lejanía; pardo, tierra, verde, vegetal, etc. También insertaba en sus realizaciones alguna dosis de orfismo como lo demuestra esta afirmación de Ozenfant: «Para un poeta, para un pintor, o para un sabio, como para un músico, un vaso de agua no es solamente un vaso de agua». No obstante, todas las alusiones puristas no pueden substituir la falta del elemento instintivo, ctónico, del cual el arte se nutre y vive. Sucede parecidamente con los purismos verbales; al pretender depurar un idioma hasta dejarlo reducido a sus justos límites gramaticales históricos, se van cometiendo imperdonables amputaciones que el pensamiento creador no perdona ni justifica. El resultado es de una ambigüedad ingeniosa. Volviendo a Ozenfant; él ilustra esa sensación al decir: «Las formas, ¿no serán consecuencia de una especie de llamada del vacío?»

Q

QUIETISMO. — Doctrina que preconiza la inacción como única postura adecuada a la cósmica impotencia humana; esta tendencia se reviste con frecuencia de aspecto positivo y entonces se transfigura en un tipo de mística solamente contemplativa. El español Miguel de Molinos (1627-1696) desarrolló el movimiento quietista que lleva su nombre. En la *Guía Espiritual*, de este autor, se establecen los sucesivos grados de perfección, los cuales coinciden con las etapas del anonadamiento de la personalidad y de su acción, consistentes en: silencio de palabras, silencio de deseos y silencio de pensamientos; proponiendo este último una vivencia nihilista rigurosamente oriental, del estilo de las predicadas por Buda, con sus afirmaciones: «Yo no conozco amor ni odio. Yo he alcanzado la frialdad absoluta del corazón», y a cuyo conjunto de resultados negativos frente a la vida denominaba la «Gran separación». En Lao-Tsé, existen también proposiciones quietistas, tales como: «Quien estima la vida, no obra y no tiene ningún propósito», o: «Por eso el Elegido no necesita andar, y llega, sin embargo; no necesita mirar y, sin embargo, tiene certidumbre; no necesita hacer nada y, sin embargo, realiza». Se advierte que, en Lao-Tsé, no existe la enemistad profunda, insondable, de Buda, hacia la vida; por el contrario, su doctrina del «sentido» tiende a hacer accesible la contemplación de la vida eterna, aun en ésta, por medio de la pasividad, lo cual se acerca mucho a la posición aludida de Miguel de Molinos.

QUIMERISMO. — Dentro de la trayectoria de lo imaginario, lo quimérico se halla en el extremo opuesto a lo monstruoso; por este último concepto entendemos lo primordial, lo terrible primigenio; como quimérico comprendemos lo que llega al mismo resultado de irrealidad por efecto de la superposición de estructuras disconformes. Vemos, por consiguiente, que monstruos y quimeras vienen a expresar, por confabulación mítica, intuiciones del «lado nocturno» de la naturaleza, ora intuído como lo fabu-

losamente complejo, o como la simplicidad pavorosa de la materia, substrato del mundo de los entes y de las formas. El quimerismo es el cultivo estético de esta dimensión de la sensibilidad ante el misterio de la naturaleza. Su frecuencia, en especial dentro de las culturas míticas, parece revelar, como una de las fases del espíritu humano, la «tendencia al terror», el placer hallado en las confabulaciones. En el período arcaico griego, durante toda la Edad Media, hasta el descubrimiento de América, los horizontes, principalmente los marítimos, estaban poblados de quimeras. Asimismo entre los negros africanos; a este respecto transcribe Frobenius (*) las siguientes expresiones de su concepción del mundo: «Se llega a países en los que hay serpientes con alas, a otros con pájaros parlantes y, por fin, a otros, en los cuales, árboles que hablan, viven como aquí los hombres». El universo de estos hibridismos es el mismo que aparece en la Hélade de Teseo, de Cadmo y de Belerofonte.

(*) Op. citada.

R

RACIONALISMO. — El racionalismo es la conformación de los modos del pensamiento a las estructuras de la realidad. Por ésta se entiende un conjunto de objetos capaz de ser sometido a una ordenación, o sea, un mundo relativo al hombre. El hecho existencial previo de la mundaneidad del hombre significa la realidad de lo racional y la racionalidad de lo real; esto es, la correspondencia posible entre la capacidad innata del pensamiento para concebir y la del mundo para ser organizado aprehensivamente.

En el dominio de la filosofía, se entiende por racionalismo aquella posición que radicalmente establece en la razón la totalidad de las operaciones cognoscitivas, tanto las que se refieren al hecho como las relativas al acto. Por el contrario, el empirismo otorga la prioridad a los procesos evolutivos de la experiencia. Para el racionalismo ortodoxo un conocimiento sólo adquiere validez cuando es «necesario y universalmente válido», lo cual constituye la prueba definitiva de su adecuación al hombre.

En su forma más antigua, el racionalismo aparece en Platón; como señala J. Hessen (*), este filósofo «está profundamente penetrado de la idea de que los sentidos no pueden conducirnos nunca a un verdadero saber», y que, por consiguiente, el origen de éste debe encontrarse en la profunda región de la mismidad, del yo pensante, cuyo núcleo se halla centrado, por decirlo así, en el círculo de las cosas. Sin embargo, por efecto del modo de ser del pensamiento griego, esencialmente configurador «desde fuera», el racionalismo no había de sentar sus principios más puros hasta Cicerón con la teoría, en génesis, de las «ideas innatas». García Bacca demuestra filológicamente la diferencia que de la noción del conocer tenían los griegos y los romanos. Para los primeros consistía en una «aparición», para los segundos en un «concepto», o sea, en algo poseído, emanado. La sistematización del racionalismo fué verificada durante el siglo XVII por Descartes y Leibnitz.

(*) Op. citada.

La significación valedera de lo racional, como instrumento de conocimiento, no ofrece, no obstante, una contextura homogénea; se halla escindida en dos por la dualidad interpretativa que de la razón se ha hecho históricamente, bien considerándola como un trasunto de la suprema Razón ordenadora del universo (la Luz, en la mitología fenicia; el Logos, en Heráclito; el Nus cósmico, en Plotino; Dios, desde San Agustín), o, por el contrario, llegando a concebirla como un poderío existente a partir del momento en que su independencia se señala y establece frente a los confines de lo mágico-teológico, así como de toda interpretación «mística» del mundo o del conocer. Ferrater (*) ratifica esta disyunción, sin probable solución racionalista, diciendo: «Así, mientras para el siglo XVII el racionalismo es la expresión de un supuesto metafísico y a la vez religioso, por el cual se hace de Dios la suprema garantía de las verdades racionales y, por consiguiente, el apoyo último de un universo concebido como inteligible, el siglo XVIII entiende la razón como un instrumento, mediante el cual el hombre podrá disolver la obscuridad que le rodea.»

Con este pleito, el racionalismo llega a las orillas del positivismo y depende del resultado de las proposiciones de éste; si la razón es algo que se va conformando evolutivamente y que, realmente, supera una serie de etapas nebulosas, consistentes en la mítica y en la metafísica, para llegar, por fin, a un conocimiento puro, el racionalismo podrá aspirar, si vence a la entonces casi omnipotente contraria que tendrá en la teoría empirista, a que sus postulados sean reconocidos como universalmente válidos y a que la concepción del mundo, propia del siglo XVIII, que hemos aludido, sea tenida por verdadera. No obstante, esto, por ahora, no pasa de ser una hipótesis. Y, aun en el caso de que fuera realizable, quedaría la grave incógnita de si ese saber puro es humano.

En la grieta que separa las concepciones racionalistas, y en torno a las soluciones que éstas aportan, se instalan y florecen las semillas irracionalistas, menos convincentes por la vía lógica, pero más satisfactorias en orden a los valores sentimentalinstintivos. La limitación que demuestra la razón, una vez queda probada su sola validez para ordenar estructuras; su incapacidad para, trascendiendo de esa labor mecánica, penetrar en los grandes problemas relativos al sentido cósmico de las cosas y de los seres, la inhabilitan para ser la única rectora de la vida espiritual de los humanos. Se ve claramente que la razón es capaz de edificar sobre determinados cimientos, pero que lo condición y naturaleza de éstos es siempre distinta de lo racional, cuya función es meramente desarrollativa. Al situarse frente a los con-

(*) Op. citada.

flictos del más allá, el racionalismo se disgrega en grandes pedazos, cada uno de los cuales quiere vivir con existencia propia y suficiente, lo cual está en contradicción con su razón de ser, que se basa, como antes hemos considerado, en la «necesidad y universal validez» de sus postulados. La inquietud a que conducen ésta y otras contradicciones parece destinada a la evasión respecto de una respuesta definitiva, la cual, de producirse, conduciría a un absoluto quietismo espiritual. Así, las soluciones propuestas se multiplican, desde las que se refieren a la «técnica» de la razón, como el apriorismo, que concilia lo racionalista y lo empírico, atribuyendo a lo primero la capacidad modal del pensamiento, o sea, su posibilidad prefiguradora, y a lo segundo la facilitación de la materia sobre la que se verifica la acción razonadora, a las que intentan solucionar el conflicto entre lo abstracto y lo concreto, entre lo inmanente y lo trascendente, entre lo vital, como fuerza originalmente caótica y amorfa, y la cristalización racional, como el raciovitalismo de Ortega.

RACIONALISMO ARTÍSTICO. — En arte es racionalista toda obra en la que está expresada la perfecta adecuación entre lo racional (espíritu creador — técnica) y lo objetivo-real. Por el contrario, deja de presentar las condiciones racionalistas aquel arte en el cual se hace sensible lo que expresa André Masson al decir: «No hay universo acabado»; esto es, que sirve a la idea de la fantasmalidad de todo, incluso la de la razón que se sitúa frente a la avalancha de las apariciones. La traducción directa del racionalismo es, estilísticamente, el realismo, el cual implica, no sólo la fe en la veracidad de las apariencias, sino también la conformación, el paralelismo de éstas con el pensamiento ordenador y representativo.

RADICALISMO. — Modo de transición brusca. Tendencia al cambio con solución de continuidad; suele producirse por efecto del movimiento pendular de las evoluciones estilísticas que conducen de un extremo a otro el uso de las practicabilidades; así, barroco después de clasicismo, naturalismo tras romanticismo, surrealismo sucediendo a cubismo, etc. En síntesis, radical es toda transición por obra de contrario.

RAYONISMO. — Esta tendencia debe considerarse como una etapa intermedia entre el futurismo ruso, de David Burliuk y la verdadera abstracción, lograda por suprematistas y no objetivos. Natalia Gontcharova y Michel Larionov practicaron el rayonismo entre 1911 y el principio de la primera guerra mundial. Ambos dejaron Rusia en 1914; su exposición de 1917 en Roma dió a conocer en Occidente sus principales obras, en las que el

movimiento dinámico de los ejes pictóricos, el color dado por procedimientos linealistas, y el juego sutil de facetas tonales, tienen la mayor trascendencia. En junio de 1912, estos artistas habían publicado su manifiesto, en el que podía leerse: «Era necesario encontrar un punto de partida en el que la pintura, conservando como estímulo la referencia de la vida real, pudiera llegar a ser *por sí misma*, usando formas penetradas por el espíritu creador y haciendo más vasto su horizonte. *Era preciso que llegara un momento en el que la pintura tomase como ley dominante la del color, a la manera como la música halla su realidad en el sonido.*»

REALISMO. — El realismo es aquella actitud en la cual lo real asume el máximo valor, entendiendo por real todo el conjunto de objetos situado ante la consciencia, así como el dispositivo subjetivo de ésta. De ahí que resulte muy difícil establecer una visión unívoca del realismo filosófico, pues lo real ha asumido, en el transcurso del tiempo, una serie de significados, los cuales coinciden, sin embargo, en el modo de ser considerados, cuya manera es la que hemos de denominar realista. Consiste, principalmente, en una superación de las brumas idealistas no menos que de toda confusión resultante de ellas; el realismo, en general, se preocupa por establecer las condiciones de lo existente y, en este sentido, es siempre una forma de existencialismo. La multiplicidad de realismos es tanta como varias son las posiciones ante el mundo. Por ejemplo, el realismo metafísico sostiene la existencia real de una entidad metafísica en sí, de la cual, por emanación, proceden todas las demás realidades. En cambio, el positivismo establece el sentido de lo real a partir de la experiencia, enraizando con la definición kantiana de que lo real es lo «que concuerda con las condiciones materiales de la experiencia». Por realismo artístico entendemos aquel objetivismo que se refiere a los objetos denominados reales; esto es, los que poseen espacialidad, temporalidad y actualidad (capacidad de acción). Pero esta vasta denominación otorga el carácter de realistas a casi todas las producciones del arte universal, que no sean abstractismo u ornamentalismo puro. Pues, efectivamente, tanto en las obras esquematizadas, como en las expresionistas, etc., el motivo de la creación son los objetos reales. Ahondando, pues, en la definición, añadiremos que son realistas aquellas obras en las cuales el *sujeto es determinado por el objeto*, o sea, que los procedimientos representativos son eminentemente objetivos; esto es, desapasionados, estáticos. Dado que otro de los confines del realismo es la inmanencia, opuesta a la trascendencia, lo cual quiere decir que vemos como realidades las cosas en cuanto las sentimos presas dentro de unos límites fijos, constituyendo algo

así como *personas de otro mundo,* mientras que las vemos desvanecerse en la medida que las apreciamos como simples «estados», como tránsitos, como transiciones temporales entre un momento-forma y otro por venir, se deduce que el aspecto realista de los objetos, tanto naturales como artísticos, aumentará en la proporción en que sea reforzado el sentimiento de su existencia personal. De ahí resulta comprobada la perfecta aserción de Lafuente Ferrari sobre el realismo español (°), en la que dice: «En el fondo de una concepción cristiana de la vida, el hombre es criatura frente al creador, alma inmortal que vivirá eternamente después de la Resurrección, personalidad responsable, ser libre cuyo destino está en sus manos y cuyo ideal supremo es la redención del pecado y su personal salvación. Estas ideas radicales son las que alientan en la vida española de los siglos XVI y XVII por encima de todo humanismo pegadizo; en ellas está en realidad la raíz de nuestro gran arte.»

Desde luego, todas las seguridades aludidas respecto al valor de lo personal conducen al tratamiento realista, verista, de los objetos situados ante el pintor, trátese de seres humanos o de objetos para el uso. El mismo realismo sobrecogedor se observa en *Las Meninas,* de Velázquez, que en los bodegones, de Felipe Ramírez o de Zurbarán. Pero esta tensión sobrenatural es una sola de las bases del realismo español, porque, evidentemente, este valor espiritual habría podido fraguarse en una dirección fugada (Greco), de exacto modo a como ha cristalizado en una manera quieta y realista. *La otra de las bases del realismo es siempre el imperialismo.* El realismo se desarrolla culturalmente como voluntad de posesión; el arte testimonia lo real-apropiado. Son testigos de ello: el primer realismo profundo del mundo, que es el arte romano, especialmente el imperial, y, mucho más atrás, el realismo de la escultura asiriobabilónica. En los toros alados de los templos asirios el procedimiento es absolutamente realista, aun cuando la composición sea quimérica. Y ello, ¿por qué es así? Porque el arte expresa siempre el estado de las relaciones del hombre con la realidad y estas relaciones son tanto más precarias cuanto el dolor y la impotencia (esclavitud, erratibilidad) dominen en el artista y tanto más seguras e imperiosas cuanto más grande sean las condiciones positivas, victoriosas del creador y de su medio ambiente.

La huída de lo real se produce cuando lo real constriñe dolorosamente. O sea, en los estados aludidos o en la superior vivencia mística, para la cual ninguna posesión terrestre basta. Pero cuando no hay tal situación y el hombre se siente encajado perfectamente dentro de la máquina de la realidad, sintiendo

(°) *Hist. Arte.* Ed. Labor.

que su razón y el mundo son paralelos, entonces el realismo es la posición adecuada a la representación de un anhelo expresivo que coincide en todos sus perfiles con los de los objetos. Después de haber trabajado por el endurecimiento y la concreción de éstos, el realismo se preocupa de integrarlos en un sistema de representaciones procedente de la misma realidad, dejando a cada cosa en su puro estar, y profundizando únicamente en el sentido de la calidad; esto es, del logro técnico y espiritual de la realización. Entonces, el estilo consiste principalmente en una selección temática y en una capacidad compositiva. El espíritu se sume en su mundaneidad y sólo desea permanecer dentro de las cosas o en torno a ellas, pero no dualmente, como potencia enemiga, sino como atmósfera, como clima emanado por ellas. Esto se aprecia singularmente en Velázquez. En sus obras se comprende que el misterio no ha de residir siempre en lo irreal ni en lo quimérico, ni siquiera en forma de delación patente; el misterio hondísimo de la inteligencia arde en medio del realismo de las objetividades retratadas con completa renuncia a las gesticulaciones estilísticas. El realismo es el estilo del silencio. Puede ser un duro silencio dominador, como se hace en las grandes plazas públicas donde la muchedumbre contempla a su caudillo (arte romano) o un silencio intimista, lleno de sutilezas y de alusiones calientes, tal como se realiza en el arte de un Vermeer der Delft o incluso en Franz Hals. La belleza inmensa del gris, en el retrato de Felipe III, del Museo del Prado, es la belleza del estilo realista, estoico, seco, permanecido fuera del fragor y de la lucha evidente.

El realismo se opone, en consecuencia, tanto a los desmanes expresionistas, atonales, exasperados, como a la calma idealista, hecha de transfiguración de lo sensual y de los contornos emocionantes. El realismo acontece en el vértice del clasicismo, precisamente como bodas del espíritu con la vida, con la misma milagrosa inestabilidad del equilibrio raramente logrado; a causa de la consciencia del destino que constatábamos al tratar sobre el clasicismo. En el arte realista se ha superado todo, se ha asumido totalmente el sentido de la muerte, y ya no queda espacio para estancias que se saben inútiles; tales como lo imaginario, lo lamentable, lo preciosista, etc. En el realismo no hay más que gravedad ante el hecho existencial; acaso, pueda sumarse otro elemento: el sentimiento del tiempo y, su consecuencia, el de los límites. En el realismo, la pintura está lejos de la poesía y de la música; es sólo pintura. Y por ser pintura, es corte en el tiempo. Y, por esta causa, puede reflejar el misterio transitivo de la vida, que es *ser dejando de ser*. Así como en la gran pintura flamenca de los siglos XVI y XVII, la voz idealista, aun cuando con distinto diapasón al que usara en Grecia, resuena potentemente

a través de un Jordaens (1593-1670) y un Rubens (1577-1637), en el arte español de la misma época, heredero de la doble tradición cristiana y romana, unidas en lo católico, se muestra «esa particular aspereza, esa honradez, esa cosa varonil, algo despeinada, pero vital; esa impresión acre que produce la obra española perdida entre centenares de obras», según frase de Tormo. Tal tradición realista produce el fenómeno romántico de Goya y el contemporáneo de Gutiérrez Solana.

REALISMO LITERARIO. — El realismo literario consiste en la subordinación, por una parte, del estilo a lo narrado y, por otra, de todos los elementos del contenido a las condiciones de la realidad. Se opone, por consiguiente, a las formas románticas, retóricas y expresionistas de la dicción, no menos que a las temáticas que versan sobre lo irreal y lo fantástico. Acaso se dé, en la novela francesa, con Stendhal y Balzac, el más perfecto ejemplo de realismo literario. Antes de la aparición del vocablo «tremendismo», se denominaba realista a toda obra en la que lo real era sinónimo de trágico, de morboso, etc.

REALISMO MÁGICO. — Franz Roh, denomina realismo mágico, en la obra que lleva el mismo título, a la producción pictórica comprendida en la época postexpresionista, iniciada en 1920 aproximadamente, aun cuando sus antecedentes próximos se hallan a principios de siglo, en la obra de Rousseau, el Aduanero, y en la de algunos pintores italianos que reaccionaron contra el futurismo y su furia dinamista. Los antecedentes lejanos o, mejor dicho, la constante, en la que esta tendencia se halla enclavada, corresponde a los estilos estáticos, calmos, fríos, por contraposición a los dinámicos, apasionados, ardientes. Así, la oposición del realismo mágico al expresionismo es total, tanto en lo relativo a la estética y a las intenciones significativas, como en lo que respecta a la técnica y a la ejecución en todos sus detalles. Mientras el expresionismo tendía a la configuración de vastas superficies en las que se exponía un concepto cataclísmico, angustiado, del mundo, con movimientos rítmicos, excitantes, que se proyectaban hacia el primer plano y que tendían a lo monumental, realizándose por medio de una substancia cromática espesa, como roca sin desbastar, dejando ver la «mano», o sea la factura, el postexpresionismo se reduce voluntariamente a los límites impuestos física y espiritualmente por los cuatro lados del cuadro, buscando un carácter presentativo, sobrio, purista, realizado fríamente mediante una capa delgada de color, como metal bruñido, borrando la factura en busca de la objetivación total y de la purificación armónica de los objetos (Roh).

El autor citado expresa el origen del título: realismo mágico,

diciendo que «con la palabra mágico, en oposición a místico, quiere indicar que el misterio no desciende al mundo representado, sino que se esconde y palpita tras él». Por añadidura, el concepto de realismo viene dado por el anhelo de reconstruir la realidad que, en el expresionismo, se había licuado para servir tan solo de elemento expresivo de otros órdenes interiores, instintivos o sentimentales. Como Bontempelli indica en su obra *Novecentismo*, el sentido del arte del siglo xx se basa en el dualismo realidad-misterio, llegando en sus fases más características como la que comentamos a una interferencia continua, sentada en un plano de igualdad, que no permite la absorción de una substancia por la otra sino que fundamenta cada una de ellas en la contraria adyacente. Roh intercala en su obra citada una bella descripción de un cuadro postexpresionista, posiblemente de los más interesantes. Se trata de la composición titulada *Durmiente*, de Henri Rousseau. Transcribimos esta descripción por considerarla, de acuerdo con su autor, de sumo interés para entrar en la medula del estilo, misteriosamente lírico. Dice: «Paisaje lunar, calvo, muerto, en un desierto nocturno. Todo yace en inmóvil silencio; no verdece ninguna vegetación. En la mitad del lienzo, tendido, a la misma distancia por arriba, abajo, y los costados está, rigurosamente siluetado, un león monstruoso, que resalta mítico sobre la tierra, las aguas taciturnas y la refulgente lontananza de montañas. Recorta la desolada y fría superficie del cielo, traspasado por diminutas estrellas. Delante, en apretada proximidad, forzado a insólita posición de frente, casi ensamblado con el animal, el bloque al sesgo de una figura humana, que bajo la mirada del animal, parece sumida en el profundo sueño de la muerte. Aún más cerca, instrumentos solitarios con brillo de esmalte frío: una mandolina, infantilmente acostada junto al cuerpo; un cántaro abandonado, que se alza solitario hacia el disco de la luna, que ilumina fríamente el conjunto. Todo el cuadro — y esto es lo portentoso — está, hasta en sus últimos rincones, cuajado en una única substancia: una tiniebla nocturna, azulverdosa, con brillo de arena. Pero no volatilizada en lirismo atmosférico, sino — y en esto reside el carácter fabuloso del cuadro — cristalizada en el mundo de objetos tangibles, bruñidos y recortados. El conjunto está tratado como madreperla o vidrio. En el cuerpo fulvo del león, los planos son obscuros, nocturnales, pero en ellos, como en el lomo de las montañas lejanas, brilla la nevada claridad de la luna. La guedeja del león — lúgubre interpretación — parece erizada maraña de brillantes alambres eléctricos; los ojos del animal, de una dureza horrorífica, son, en parte, como ruedecillas de máquina y, en parte, como mirada congelada de pequeño reptil. En el cuerpo humano, que yace como un fruto graso, a manera de plátano, está también aprisionada la obscuridad de la

noche. Todo el cuerpo, envuelto en la piel del vestido tropical, brillante de luna, que se podría pelar a tiras carnosas, está surcado de astiles color blanco y verdeclaro. Las uñas de la mano y de los hinchados pies brillan como diminutas astillas de luna y recuerdan los fosforescentes y breves moluscos a la orilla del mar, en la noche. Y en la boca del hombre resplandecen dientecillos de animal como gotas caídas de la luna. En la mandolina ocurre lo propio: junto al bostezo obscuro de su boca, y a su negro cuello, brilla lunar la superficie del mástil. Pero las blancas cuerdas son como alambres arrancados de un lejano telégrafo, atiesados por el frío de la noche, hasta el riguroso nudo con que se agarran a las blancas llavecillas de porcelana. Toda la composición es de una ingenuidad tan característica, por su significación, y de una estructura tan sólida, que siempre nos sumirá en el mayor encanto» (*).

A partir de este antecedente, enraizado con el arte popular y con los estilos ingenuos, los artistas del realismo mágico se esfuerzan en lograr una nueva coherencia que aporte, además de la revisión de la realidad, unos aspectos estilísticos inéditos o, por lo menos, renovadores. Su trabajo se produce en dirección hacia la intensidad; se esfuerzan en dotar de una penetrante lucidez a los objetos que su arte refleja y ponen todo su cuidado en lograr una técnica pulimentada, dura, que confiera las calidades que Roh enumera magníficamente al relatar las estructuras del *Durmiente*, de Rousseau. La interferencia del aliento mágico con lo cotidiano es su máxima preocupación, su horizonte constante. Buscan reanudar la corriente perdida en la post Edad Media, cuando el Renacimiento y el gran estilo acabaron con la dulce minuciosidad del gótico. Se sienten atraídos por todo lo miniaturizado, por lo íntimo, en donde perciben sensaciones órficas, y, en suma, lo que predomina en ellos es el sentimiento nórdico de la existencia, taladrado de brumas, de lejanías más musicales que espaciales, de tabús y de miterios emanados de una naturaleza sentida a lo hermanos Grimm, como un submundo caliente, inciertamente tétrico, maternal y recogido.

La transición más importante del estilo, que consiste en apagar el griterío expresionista y la pasión dinámica que alentaba en el futurismo, se pueden advertir a través de las realizaciones de varios artistas ejemplares, comprendidas entre 1910 y 1920. Carlo Carrá, teórico y pintor del dinamismo plástico, logra encontrar, con la serenidad espiritual, su verdadera conducta estilística, en el mágico silencio del postexpresionismo. Quien compare su *Coche bamboleado*, del primer período, con los paisajes del segundo, acaso los más calmos que se hayan pintado en la historia del arte,

(*) *R. M.* Rev. Occidente.

se asombrará de la distancia recorrida por este pintor en la búsqueda de su arte esencial. Lo mismo, o semejante, puede comprobarse en el estudio comparativo de la pintura de Metzinger, de Schrimpf, de Kanoldt o de Mense. Casi todos ellos pasan de un expresionismo militante, o de las vecindades del cubismo, al recinto encantado del nuevo verismo. Están convencidos de que el *Sturm und Drang*, representado por el período 1890-1920, tiene que dejar el paso a una revalorización de los cuerpos reales, con los que el hombre, de grado o por fuerza, tiene que permanecer durante su existencia en este mundo. Lo que los diferencia, estilística y humanamente, de los meros realistas o academistas, es que ellos, por volver al seno de las cosas concretas, no renuncian, ni a la lección derivada del arte inmediatamente anterior, ni a la hondura de sus sentimientos personales frente a la cosa.

Por este motivo, el arte del realismo mágico no es frío en el sentido de desinteresado; podría hablarse a su propósito de un expresionismo contenido, apresado, sonámbulo. Tiene la pretensión, que en parte es logro, de producir un neoclasicismo que sea, respecto del gótico, lo que el estilo del siglo XVIII fué para la antigüedad grecorromana. A imitación de ese período, que finaliza con la gran poesía alemana del 1800 y con la pintura ética, casi sincrónicamente producida, el verismo de 1920 tiende a la cristalización en formas puras, a evitar lo viviente, a buscar en lo nocturno y en lo helado el molde mágico en el que conservar las esencias, no sólo artísticas, sino vitales, que le mueven y le otorgan aliento. El sentimiento primordial de estos artistas preferentemente nórdicos, consiste en la sorpresa de hallarse en un universo de cosas constantes; habían profesado tal vez excesiva fe en el devenirismo implícito en el dolor expresionista; creían que todo pasaba con la fugacidad del fuego, y he aquí que los objetos reales permanecían. «Devotamente — dice Franz Roh — alza el postexpresionista un cristal ante la luz y se asombra *de que no se derrita*, de que le sea concedida una breve estancia en la eternidad». Como consecuencia de ello, el realismo mágico viene a intentar satisfacer una de las necesidades espirituales más apremiantes; la de conciliar el mundo exterior con el interior.

Lo que, en otras tendencias, será lucha desgarradora de substancias, en la corriente del postexpresionismo será paciente organización hacia la síntesis anhelada por la cual los objetos equivaldrán a creaciones espirituales y sus reuniones no serán presididas, como en el purismo, por un mero deseo estético de construir adecuadamente, sino en busca de una armonía de cosas, que venga a ser como el trasunto de los órdenes celestes. Frecuentemente, se da en obras de esta tendencia una como religiosidad en el tratamiento de los objetos y de sus relaciones; alecciona res-

pecto al poder que los movimientos aparentemente sometidos por un radicalismo cualquiera tienen sobre sus sucesores. Pues la vaga atmósfera que circunda y traspasa los protagonistas motívicos de este estilo no es sino otro modo de acción de la virtud salvaje que el expresionismo había manejado cruelmente.

Estas consideraciones sirven, en general, para cuantas obras pueden acogerse al epígrafe de la corriente que analizamos. Pero, particularmente se refieren a las creaciones más características de la misma, que son, como antes aludimos, las producidas en la zona nórdico-oriental. Dentro del postexpresionismo caben fenómenos estilísticos tan diversos como: el plasticismo del grupo italiano de los «Valori Plastici», con Carrá y Giorgio de Chirico; la tendencia clasicista de Derain, de Picasso, hacia 1920, de Cubine, de Metzinger y de Mense, próximo también al idealismo italiano del prerrafaelitismo, aun cuando traducido a una tonalidad mucho más lúgubre; la manera sarcástica de Dix, de Grosz y de Davringhausen, perfecto ilustrador, este último, de Dostoyewski; el realismo fotográfico de Scholtz, del que habrá de derivar, acaso, la producción más compleja de Gregor Sciltian; el decorativismo de Per Krohg, de Linnquist y de Börje. También podrá hablarse de realismo mágico a propósito del período medio de Juan Miró, comprendido entre 1919 y 1924, y del cual es máxima realización *La Masía,* y asimismo de Marc Chagall, cuya pasmosa creación reúne las cualidades mejores del postexpresionismo y del expresionismo, sin sucumbir a los demonios devoradores de cada uno de estos movimientos y logrando, en cambio, arrancar de ellos todo cuanto de valioso son capaces de dar. En su obra, es expresionista el color, fastuoso, abigarrado y arbitrario; es realista la rigurosa realización de cada forma en particular. Y es mágica la tormenta encantada que todo lo traspasa y lo envuelve en su vendaval no excesivamente tétrico ni alegre, colmado de seres, no de símbolos, y en cuyo océano los peces vuelan por el aire, a través de la transparencia de los rostros, a la luz de los violines angélicos que nunca faltan junto a los animales cariñosos y fieles, tan constantes como ese aire de barraca de feria, de arrabal ruso o judío, donde todo llora o canta en el estricto momento de la vida. Descendiente de este embriagador conjunto de emociones plásticas es el rusoalemán Walter Spiess, en quien un mundo semejante inspira las mejores creaciones; sin embargo, el resultado que éstas arrojan es diferente. En cierto modo, más ortodoxo de la tendencia considerada; hay en él más frialdad, más reposo, un dibujo más fino y apacible, unos contornos más huidizos, más lunares, más lejanos.

REALISMO SUBJETIVO. — Por realismo subjetivo se traduce lo que entendemos comúnmente por autenticidad, y también

SURREALISMO. Max Ernst, «Célèbes». 1921.

el efecto producido en el sujeto por la costumbre de la adecuación a lo objetivo físico o real. La frase de Jean Epstein de que «la realidad es la realidad interior», no se refiere a la forma de esa realidad, sino al hecho de la vivencia; esto es, a lo que arriba hemos denominado autenticidad. Realidad interior significa correspondencia íntima equivalente del espíritu a la vida. Naturalmente que la definición de Epstein abre la puerta a toda suerte de irrealismos.

REALISMO SOCIALISTA. — El arte y la literatura rusos se han visto, desde los breves años del futurismo, a la reciente subversión contra el arte verista oficial, sometidos, por la influencia política, a una forma de realismo académico y temático, protegido por el Estado, y denominado «socialista». Uno de los artistas de ese movimiento reaccionario, el pintor Guerasimov, suscitó, en *Pravda*, el ataque contra el arte «enfermo y podrido» de Picasso y Matisse, entonando, por el contrario, los loores del academismo soviético con las palabras siguientes, sin sombra de ironía: «Armado con el método del realismo socialista, el artista soviético crea para el pueblo, sirve los intereses del pueblo, y de ahí deriva su principal fuerza. De esta forma, el pintor celebrará los hechos de la guerra patriótica; en cuanto paisajista, habrá de mostrar la grandeza y la inmensidad de la patria rusa; y si pinta hombres, lo hará para demostrar los beneficios del colectivismo agrario. En ningún caso, las naturalezas muertas deberán ser un refugio para los artistas, un modo de evadirse de los grandes temas actuales» (*).

Ilya Ehremburg, por el contrario, publicó en la *Literaturnaia Gazetta*, de Moscú, un artículo de elogio para los pintores occidentales antes mencionados y, últimamente, el joven ingeniero de obras públicas Víctor Sajine, se ha pronunciado, con éxito contra la posición de Guerasimov, diciendo que «el naturalismo conduce a la degeneración del arte y que constituye uno de los defectos más peligrosos» que se observan en el presente arte ruso. Señala que los retratos de personalidades soviéticas, realizados por Guerasimov, son únicamente exactos en cuanto al detalle exterior, pero vacíos respecto al contenido, excluyendo los principios emocionales activos (*).

REALISMO SURREALISTA. — Uno de los postulados del surrealismo fué el de la «reconstrucción de la realidad»; esto es, llevar a cabo la solidificación de los elementos que el atonalismo pictórico había reducido a simples «expresiones». El sentido realista del surrealismo se origina, por una parte, con la fijación de

(*) *Realidad.* Buenos Aires, núm. 9.

TACHISMO. Antonio Tapies, *Pintura.* 1955.

objetos rigurosamente reales, o sea, objetivos-físicos y, por otra, con el uso desplazado de tales realidades, las cuales, en el sistema estilístico aludido, entran en una indefinida gama de interferencias de toda índole, con valor simbólico o simplemente irracional emotivo.

REGIONALISMO. — En arte, se conoce con este nombre una tendencia académica y temática de exaltación de ciertos valores de paisaje y figura, destacando sus características particularizadas por la geografía. A veces, se da indistintamente el nombre de nacionalismo, o se aplica éste para señalar la transformación de un interés primeramente local en algo que deviene representativo de todo un país. La pintura propugnada por el hitlerismo y el realismo socialista derivaron directamente del regionalismo. En ocasiones, el pintor busca deliberadamente exaltar las «bellezas de su tierra» o se expresa de modo tan cantonal que el epíteto de «regionalista» tiene su justa adecuación. Julio Romero de Torres caracteriza el andalucismo, como los Zubiaurre el país vasco. En literatura el fenómeno es similar. Valle-Inclán es un exponente de lo galaico, como García Lorca y Cernuda de lo andaluz, y Gabriel Miró de lo levantino. Desde luego, en este ámbito de las letras el regionalismo ha aparecido más como componente secundario y no utilizado con espíritu de reacción; mientras en la pintura suele suceder lo contrario.

RELATIVISMO. — El relativismo es la consecuencia del principio negativo sentado al referirnos al absolutismo. Siendo imposible, por definición, al ser humano, la posesión del absoluto, excepto en el anhelo, todas sus consecuencias serán de un valor relativo; relativo de o relativo a, según el origen o la finalidad de la intención creadora. Esa relatividad es la que genera el fenómeno de la perspectiva, que acompaña a todas las actividades humanas del pensar y del actuar, cuando se produzcan en el seno del universo de las cosas o de las ideas, pues, si hubiésemos de admitir un modo de escapar al relativismo, lo hallaríamos sólo, acaso, en la vivencia mística, cuando el espíritu abandona la noción de su propio ser escindido, para sumirse en la inmensidad del infinito.

La idea de lo relativo debe presidir todo juicio, tanto si versa sobre estética como si se refiere a la verdad, explorable filosóficamente, pues cada modo del pensamiento implica una posición y cada una de éstas tiene necesariamente una contraria, entre multitud de diversas, en cada una de las cuales *no está* ese modo aludido.

(*) *Arts.* París, núm. 182.

RELATIVISMO CRÍTICO. — Se habla de relativismo crítico en la medida que las denominaciones y clasificaciones establecidas por la crítica no pueden constituir verdades absolutas, o sea valederas en todo tiempo y lugar, o adscritas a unos significados uniformes. En la crítica, los conceptos manejados no son a modo de cifras matemáticas de signo invariable, sino que su capacidad de uso procede de la adecuación relativa en que se hallen. Por ejemplo: en música, se habla de la sinfonía «clásica». Es preciso darse cuenta de que la noción de clasicismo musical se halla supeditada a los valores relativos por los que los estilos musicales se relacionan unos con otros. Así, Beethoven resulta más clásico que Wagner y éste más que Debussy o Schönberg, pero a ninguno de los compositores mencionados conviene exactamente el calificativo de clásico, pues la música carece de gran período grecorromano y siendo la más tardíamente desarrollada de las artes, no puede servirse, sino por extensión, de las terminologías creadas para ellas con más razón de ser. El relativismo, en menor grado, aparece también en todos los demás sectores que puede abarcar la crítica, pero entonces se trata solamente de una gradación de matices cuya diversificación no alcanza a producir una verdadera minoración de la veracidad del calificativo crítico.

RENACENTISMO. — Se habla de renacentismo con referencia al impulso cíclico que experimentan las culturas de renovarse periódicamente. Dada la ley de limitación que preside todo lo mundial-humano, esa renovación no puede producirse sino en forma de «retorno de» un conjunto de modos, problemas, actitudes, etc., que, en su tiempo, alcanzó la cúspide de las posibilidades estilísticas, tuvo una decadencia, y murió finalmente para ser sucedido por otra estación de la rueda de las direcciones del espíritu. En esta forma cíclica, se advierte la dependencia, la estrecha relación, que existe entre los fenómenos de la creación humana, el pensamiento del hombre mismo, y los sistemas de la naturaleza y del cosmos. Así como, según frase de Gide, «es necesario que el grano sea enterrado para que fructifique, así preciso que muchas realidades desaparezcan bajo la superficie del olvido para que puedan renacer bajo nuevas transfiguraciones». «Sólo donde hay tumbas hay resurrecciones», dijo Federico Nietzsche, y su aforismo cobra aquí repentina e inmensa fuerza vital, pues ¿qué es el campo de la historia y de la cultura sino un enorme cementerio? Cada transición implica una substitución. Sería terrible esta ley del destino si no fuera porque las obras quedan y, aun desplazadas de su paisaje vital, perennizan las aspiraciones propias de éste. Cuando la hora del renacimiento suena, para una tendencia, se ve a esos mudos testimonios del pasado iluminarse súbitamente y cobrar una vida que acaso no

tuvieron ni en el momento de su aurora. La estatuaria griega no fué seguramente entre los helenos tan amada como entre los italianos del siglo xv y xvi o entre los alemanes, franceses e ingleses del neoclasicismo del siglo xviii. De esa norma perpetua que rige las evoluciones de la materia surgieron, en el período mitológico, los símbolos vivientes de Osiris y de Attis-Adonis. Despedazados ambos, habían de ser después reconstruídos por el amor y de nuevo integrados en su figura perfecta. Estos movimientos cíclicos se producen continuamente en el seno de la cultura y en el de las artes particulares. Ahora se trata de la revalorización de un pintor, ahora del «descubrimiento» de un poeta. Bajo estos hechos late siempre el impulso de resurrección y de renacimiento. Para él existen las creaciones artísticas, no para la soledad de los museos y de las bibliotecas.

RETORICISMO. — Por retórica se entienden diversas verdades; una de ellas, el conocimiento y empleo de la ciencia de hablar bien y con elocuencia, o sea de disponer el discurso para la persuasión; otra, por el contrario, es el abuso de las reglas que conducen a la primera de estas significaciones. Ante tal signo de contradicción, comprendemos que muchos permanecen indecisos sin saber si la retórica y aun el retoricismo son males profundos, bienes auténticos o, por lo menos, defectos necesarios a los que hay que perdonar en gracia a su forzosidad. En nuestra opinión, hay que conducir mucho más lejos el problema, ahondando en el origen de las composiciones habladas, sean en prosa o en verso. La fenomenología fundamental de Heidegger establece como una de las condiciones básicas de la «situación» humana, la discursividad. En esta capacidad para el discurso se constata la misión superior entregada al hombre, que consiste en el habla-pensamiento; esto es, en la posibilidad realizada de «asumir el ser». En esta misión de convertir en óntico lo ontológico, o sea de hacer que sea lo que es capaz de pensar sobre el ser, se produce un hecho simultáneo; éste es, la mundaneidad del hombre, quien no se encuentra solo, monologando en un vacío, sino establecido entre, con, contra, cosas y seres «semejantes», que se hallan en parecida situación a la suya. De ahí nace lo señalado por Hölderlin, y subrayado por Heidegger, y que entendemos por diálogo. La discursidad es secundariamente dialogada. Y esa naturaleza suya la lleva a intentar de continuo alcanzar la superación en competencia con las discursividades de los demás, para entenderse mutuamente y, en coro, comprender al mundo. La «forma» de los mensajes que el hombre, los hombres, cruzan entre sí, obedece sensiblemente a lo que, entendido según el modo griego, consideramos ideas, o sea apariciones, y que, comprendido a la manera romana, resulta como conceptos; esto es, ideas innatas,

poseídas, emanadas de dentro afuera. De ambos estilos del pensamiento y del habla surgen la poesía y la retórica. Lo poético es la aparición pura, escuchada en medio del silencio. Lo retórico es la producción musicalista, exhalada, hasta lograr también la cristalización en el concepto definitivo. A la realidad metafísica conduce la primera de estas maneras, la cual se establece en un orden en el cual la verdad y la mentira, lo perfecto y lo imperfecto son imágenes, halos flotantes de un inmenso sueño. En cambio, para la noción romana, la retórica conduce a la materia, a la epigrafía; a la dureza de una permanencia; esto es así, por cuanto la romanidad comporta una visión «histórica» del mundo, o sea que no deja nada como fenómeno suelto, sino que lo encadena todo, en un vasto programa, para la memoria y para el sentimiento. De ahí que el dios militar de Roma sea Jano; el que mira al pasado y al futuro. Enlazamos por este lado con la temporalidad; el éxtasis griego cambia aquí en placer de la continuidad, de la afirmación del tiempo. Y esto es el retoricismo: materialidad, afirmación del tiempo, concepto musical y discursivo de la poética (creación), aprisionamiento de todo ese proceso en los cauces organizados de la memoria y de la arquitectura. Estamos hablando por grandes generalidades; desde luego que el elemento puro poético se da en Roma, como el retoricismo se da en Grecia; esas dos culturas forman, pese a lo que, en el presente, se cree con frecuencia, un cuerpo mucho más coherente que otros ejes culturales. Volviendo al retoricismo, es a partir de la poesía y de la elocuencia romana que, para Occidente, se establecen los principios de lo que entendemos por tal. Luego, en los países de lenguas romances, la doble tradición que hemos constatado vuelve a surgir bajo diferentes formas; frecuentemente se separa en las dos corrientes que llamamos popular y culterana, correspondiendo a la primera la búsqueda de lo lírico simple, por la vía de la canción, y a la segunda el trabajo consciente de acumular los materiales para la construcción de extensos monumentos perdurables. Damos, en la génesis de este proceso, importancia considerable a la forma. Tanto es así que poetas cuyo contenido e idioma es más bien popular, como el Arcipreste de Hita y Gonzalo de Berceo, son culteranos y retóricos por el cultivo reiterado de la métrica y de las extensiones que implican una «composición», mientras que otros espíritus, acaso más cultivados y esencialmente aristócratas, por el uso de las maneras de arte menor y de las formas breves se acercan a lo popular.

El retoricismo llega a constituir un peligro cuando, por el sonambulismo del metro, se cae en la versificación inútil. Hemos dicho que el lírico puro espera la aparición de la «idea» fuera del tiempo y del espacio, y de su traducción en arquitectura discursiva, y que el poeta retórico le espera dentro de la mu-

sicalidad de su discurso; pero ambos la esperan. Y ella constituye la auténtica poesía, dentro de la nada del silencio, o dentro de la nada de la música verbal. El falso poeta es el que usa la retórica sin esperar aparición ninguna, y versifica, o porque sí, o por razones que escapan a la necesidad espiritual. El intimismo y las escuelas contemporáneas de «poesía pura» no son sino un intento de síntesis de los dos contrarios, procurando extraer de cada uno de ellos lo funcionalmente superior. Así, del culteranismo toman la formación espiritual, la profundidad y organización de los temas, el cultivo por matices del sentimiento, y de lo popular aprenden la simplicidad, la supresión del discurso. Sin embargo, los movimientos se suceden por antítesis, y después de una época purista, como, por ejemplo, la comprendida entre 1910 y 1935, se tiende de nuevo a la discursividad y a lo que Schumann denominaba «divinas longitudes». Naturalmente, no es posible crear poemas extensos con sola substancia lírica, a flor de apariciones; de ahí resulta la necesidad de volver a constituir un tapiz sonoro, un magma verbal y verbalista, una discursividad que entrelace elementos secundarios para preparar y elevar la belleza de los factores puros, descendidos, perfectos. Lo que procura el neorretoricismo del más reciente presente es evitar lo descriptivo y llegar a un musicalismo más depurado, simbolista o tallado sobre el modelo de las perfectas, aunque frías, extensiones de estilos coincidentes con su preocupación, tales como el parnasianismo, el prerrafaelismo, etc. Después de la actitud de un Eluard, casi de científico frente a un cultivo, para hallar, de repente, por pura gracia, los testimonios de la aparición interior, aislados en la imagen o en el concepto, vuelve a sentirse la necesidad de organizar el espacio y el tiempo en extensos poemas, en los que la retórica y aún el retoricismo tengan su empleo eficiente. Y decimos que aún el retoricismo, porque, en los defectos, hay cierta zona en la cual no sólo son perjudiciales, sino que aumentan el interés del conjunto por ser caracteres expresivos. Así, el barroquismo exasperado del Piranessi y de los grabadores italianos y franceses del siglo XVIII.

REVOLUCIONARISMO. — Para el revolucionarismo no hay arte sin atentado; postula, por encima de todo, la agresividad de cada creación, cuya novedad debe entenderse como destructora del modo precedente. Contra esta posición, tan fácil como la del academicismo, se ha pronunciado Igor Strawinsky, en su *Poética Musical*. Recuerda la verdad de «que un día pasa pronto» y los fanáticos del arte del presente son los peores defensores de éste para el porvenir. Cita, a propósito de su comentario, una frase de Chesterton, quien, irónicamente, indicaba que había que recordar que el sentido intrínseco de revolución es: «el movimiento de

un móvil que, recorriendo una curva cerrada, se ve obligado a regresar al punto de partida». Es, además, importante retener el hecho de que el arte tiene su territorio propio para alcanzar cualquier estado expresivo, sin necesidad de interferir en otros campos. A este respecto, Picasso ha dicho «que una manzana puede ser tan revolucionaria como un hombre con un fusil», aludiendo con ello al poder de significación que reside en las formas, tanto por su disposición radical como por el uso estilístico y ambiental que de ellas se haga. El revolucionarismo, en arte, coincide, como movimiento general, con el primer romanticismo. De la Revolución francesa surgen los ideales que obligarán al grupo dadá y a los surrealistas a tomar partido, no ya artístico, sino político, y que, por sendas completamente contrarias, conducirán, en la Rusia soviética, hasta el llamado «arte socialista», heredero del arte de tendencia que, desde mediados del pasado siglo venía existiendo. En este último modo de realizar se produce el paradójico hecho de que el estilo se halle en contraposición con el pretendido anhelo revolucionario; claro está que, en el fondo, no hay tal antítesis, por cuanto los artistas del realismo socialista son absolutamente conservadores, y de producirse en el seno de una sociedad distinta seguramente cumplirían con ésta y la servirían con idéntica capacidad mecánica. De verdadero revolucionarismo, en cambio, podemos calificar a aquellos impulsos que, a principios del pasado siglo, originan las obras de un Hölderlin o de un Shelley. En el *Hyperion* está reconocido el fracaso de intentar llevar a la realidad estos deseos arraigados en un espíritu superior. Quedan, así, para siempre, como algo esencialmente irrealizable, marcado con el sello de los grandes sueños humanos, destinados a la aparente infelicidad de no transigir a la estancia existencial. No es que tales tendencias sean inútiles, aun en el sentido utilitario y positivo del concepto; lo que sucede es que su utilidad no se revela hasta épocas muy posteriores a aquellas en las que esas ideas han sido lanzadas al mundo del pensamiento escrito. En la obra del gran lírico portugués Anthero de Quental, se puede constar idéntico sufrimiento al ver la «caída» de los ideales al ser manejados en plena calle bajo el sonido, no de las puras sinfonías imaginadas, sino de los populares himnos combatientes.

En el dominio estricto de los estilos, revolucionario es casi sinónimo de genial. El genio revoluciona aún sin quererlo, pues su existencia implica un radicalismo forzoso en los contenidos y, sobre todo, en el mundo de las formas. Éstas son más dúctiles todavía al impulso del espíritu; el hombre aun conoce mejor el espacio exterior donde moran los cuerpos y las formas, que el interior donde radica su fuente de potencias. Es por ello más frecuente encontrar grandes revolucionarios de la forma que del

contenido. En Wagner y en Strawinsky podemos comprobar esto que, por el contrario, no sucede en Beethoven. Este último es, acaso, el músico que mayor transformación ha impelido a su arte para hacerlo ascender de categoría. Antes de Beethoven, la música era una diversión para el espíritu; el dolor infuso en Mozart habla de ello. A partir del creador de la *Novena*, la música se ha equiparado a filosofía, a drama. Como última consideración añadiremos el hecho de que los auténticos espíritus renovadores experimentan, simultáneamente a su impulso hacia lo nuevo, una grave sacudida hacia lo antiguo. Nadie es tan formalista como el revolucinario verdadero, porque él sabe que su técnica se asienta rigurosamente en la precedente y que sólo el perfecto conocimiento y respeto de aquélla garantizará el valor y la seguridad de las novedades por él aportadas.

RIGORISMO. — Por rigorismo se entiende comúnmente el exceso de severidad. En arte y, en general, en todo lo concerniente al pensamiento, no debe confundirse rigor con preceptismo. Los preceptos son la codificación de los usos y de las exterioridades, mientras que el rigor se refiere siempre a la conducta del espíritu. Lo riguroso es lo espiritual disciplinado. Así, puede existir más rigor en un dibujo de Picasso que en la más académica de las composiciones. Cierto modo de rigor puede hallarse también en el modo cómo el artista trata a su propia obra, ya desde el instante creacional. Cualquiera que escuche detenidamente, y no sólo con los oídos corporales, el *Preludio*, de la *Sinfonía de los Salmos*, de Strawinsky, percibirá cómo un seco dogmatismo, cómo un implacable rigor, preside la arquitectura y la realización sonora de la obra; todo en ella está concebido por sistemas de subordinación. En vez de expresar el conjunto, por consiguiente, un impulso de anhelo de liberación, significa una gozosa aceptación de la limitación y del orden, como situaciones propias de lo humano. Es en este sentido que el pensamiento de Descartes y los Jardines de Versalles son absolutamente rigurosos, mientras que las doctrinas de Rousseau o la pintura de Boucher se hallan en el polo opuesto.

RITMISMO. — Abandono de lo tectónico y continuo para entregar el esquema artístico o poético a lo discontinuo y dinámico. La proliferación del ritmo, como elemento inferior, implica una paralela progresión del factor instintivo contra los valores superiores de intelecto y moral. Ritmización es primitivización, en cualquier modo y proceso. Por otro lado, en poesía, el prevalecimiento del ritmo sobre el metro — del verso libre sobre el medido — significa un abandono a las fuerzas de la naturaleza, sentidas en oposición contra el principio paternal espiritual. Con

este sentido evolucionó la poesía de Hölderlin, desde su locura y abandono por Susette Gontard.

RITUALISMO. — El ritualismo es la tendencia al establecimiento de lo ritual, o sea, lo que corresponde a los cánones de la necesidad primordial humana de sacrificio y ofrecimiento. Lo que el ornamentalismo significa en la esfera privada de la actividad individual, como medio para establecer valores estilizados, duraderos, opuestos a la desorganización total en que el primitivo ve sumidas a las exterioridades, el ritualismo lo realiza en el plano de lo colectivo, viniendo a ser, de este modo, el más completo y difinitivo intento para organizar el caos de la naturaleza, estableciendo compensaciones rigurosas, por jerarquías y valores, desde los actos de comunicación extática con el todo a los sacrificios para propiciar las fuerzas enemigas de la obscura naturaleza. De ese esfuerzo organizador surge la meticulosa gradación de los ritos y el encadenamiento de todos los movimientos del arte y de la representación religiosa. La observación del tiempo y de los ciclos naturales impone al primitivo las primicias de un orden y él siente que hay en esa posibilidad que se le ofrece la puerta de salvación por la que traspasará los umbrales obscurísimos de la ignorancia primigenia para ascender, grada a grada, los peldaños de las alturas cósmicas, mediante el simbolismo de cada creación, la rigurosa correspondencia de los órdenes establecidos, y el cuidado fanático de la observación de cada uno de los tiempos del ritual. En éste se halla, a nuestro entender, el verdadero origen de todas las artes y aún de las ciencias. Corresponde a la confabulación mítica en el terreno de la realidad y su teatralismo es a la poesía de los mitos, lo que la esotérica significación de éstos respecto a ese principio de codificación y de gradación impuesta por el ritual. Además, como antes hemos aludido, en el acto ritual se cumple una función colectiva; en él se hace patente el mito por medio de la exaltación del sacrificio, tanto mayor cuanto más precioso sea éste, y también por la consciencia de la coincidencia con un instante cósmico: solsticio, conjunción astral, etc.

Una de las primeras consecuencias del ritualismo la experimenta la arquitectura; el templo es configurado en forma simbólica y usual; cada una de sus dependencias tiene, en su geometría, asignado un poder que le es dogmáticamente propio y que no puede ser traspasado por los órdenes inferiores. El zigurat mesopotámico, las pirámides-templos escalonadas de las culturas de América precolombiana, e incluso el campamento militar romano, tienen un origen estrictamente ritual, en el que la creación espacial viene determinada por la idea mística del espacio perteneciente a cada grado del ritual o del dios al que éste per-

tenece. El ritualismo eleva el sentido de la música, como hace notar Confucio, y configura interiormente toda una serie de fenómenos que, por su condición intrínseca, son amorfos. En realidad es el más alto y poderoso intento por levantar la existencia, desde el estadio naturalista hasta el cósmico, desde el instintivo hasta el numérico. Y su grandeza consiste en que, para lograr sus fines, no suprime nada, ni aún el crimen, antes, por el contrario, integra todo ese programa vital humano primigenio en su ordenación, atribuyendo a cada acto un significado y a cada impulso un origen que es necesario consagrar. Georg C. Vaillant, en su obra sobre *La Civilización Azteca*, dice que la concepción ritual del universo llegaba hasta impregnar de su esencia a la misma guerra, considerándola como la reacción (analogía) terrestre de la lucha titánica entre las fuerzas contrarias de la naturaleza. «Las fricciones políticas y económicas — dice — que traían conflictos, eran recibidas con beneplácito por los guerreros, como una oportunidad para estremecerse al unísono con los ritmos profundos de la naturaleza; ritmos que se reunían en una antifonía celestial en la Guerra Sagrada que el sol sostiene diariamente cuando, por su propia muerte y sacrificio, asegura la vida del hombre.» En los festivales en honor del dios Tezcatlipoca, el «Espejo humeante», imagen proteica de las transformaciones, «se escogía al más bello y valiente prisionero de guerra. Un mes antes del día del sacrificio, cuatro doncellas encantadoras ataviadas como diosas, se convertían en sus compañeras y le complacían en todos sus deseos. El día de su muerte se despedía de sus llorosas consortes para encabezar una procesión en su honor que se distinguía por el júbilo y los festines... En lo alto de la plataforma (del templo) lo colocaban en la piedra de los sacrificios y le arrancaban el corazón».

De este modo de tratar a la víctima se deduce la segunda de las condiciones intrínsecas del ritual; el amor al objeto del sacrificio. La psicología evolutiva habla a este propósito de la identificación buscada entre la víctima y el dios, al que se intenta vivificar por medio de la ofrenda. El contenido religioso de estos procesos rebasa el tema estricto del ritualismo, por el que entendemos concisamente la sistematización del orden, en el espacio y el tiempo. No es necesario añadir que el ritual azteca mencionado, a modo de ejemplo, tuvo, hasta la autora de los tiempos históricos, su versión en cada una de las culturas mundiales. Al producirse el «primer humanismo», con las codificaciones primarias, la fijación de las crónicas, y el nacimiento del arte puro, desvinculado de los servicios religiosos, el ritualismo prestó todo su bagaje de experiencias configuradoras al teatro, que vino a ser su correlato profano. El espíritu ritualista jamás ha dejado de informar las manifestaciones artísticas de la humanidad y, en

especial, en aquellas obras en las que se intenta dar ante todo la impresión del sentimiento cósmico y de una grandiosa severidad, es necesario cultivar los efectos graduales, rigurosamente distanciados y equilibrados del ritual. Calderón, Wagner y Strawinsky han sido tres espíritus profundamente ritualistas; los dos primeros, en un pasado relativamente lejano; el último, en un pretérito casi inmediato, que termina con el primer período de la producción strawinskyana, cuando *Pulcinella* hace descubrir a este autor ruso la dimensión puramente laica del *divertimento* neoclásico, que le hará dogmatizar más tarde, en su *Poética Musical*, contra el «misticismo estético» de Ricardo Wagner, del cual, sin embargo, es acaso el más puro ejemplo el ballet *Consagración de la Primavera*, inspirado en los sacrificios humanos realizados por las tribus escitas y cuyo orden está distribuído por tiempos, reconstruídos arqueológicamente, que corresponden a las diferentes fases del sacrificio. En poesía se han producido asimismo algunos intentos de reelaborar las formas concretas del ritual; uno de los poemas en los que mejor se consigue este resultodo es *Anabase*, de St. J. Perse. Como antes se indicaba, toda otra manera de composición, en la que la distribución gradual de las representaciones y de los efectos no alude a ninguna significación místicosagrada, constituye lo que consideramos como teatralismo.

ROMANTICISMO. — El romanticismo es el estilo creacional del siglo XIX, si bien sus antecedentes y sus consecuencias rebasan este marco cronológico. Aun cuando se haya querido definir a la tendencia romántica como un ideario, en realidad no es posible una amplia generalización sino respecto a la conducta, o sea, a la manera de producirse que durante esa época tuvieron los hechos culturales, literarios y artísticos. El origen de la palabra romanticismo deriva del calificativo «romantic», dado en Inglaterra, durante el siglo XVII, a un estilo poético entroncado con los romances y con la lírica medieval; por ahí empiezan a vislumbrarse los antecedentes remotos del romanticismo, sumidos en la cultura de los siglos que siguieron a la caída del imperio romano y, por ello, en mayor o menor contacto con los ideales del cristianismo medieval. Como configuración, como modo primario, tectónico, de acontecer, el romanticismo es una crisis del movimiento, resultado de una honda revitalización de la cultura que durante los siglos XVI al XVIII había llegado a osificarse y a desviarse de su honda misión vital, para convertirse en algo suplementario a la existencia, en algo allegado al lujo. Si se comparan obras románticas de diferentes países, períodos, intenciones y aun artes, se observará que es difícil atribuir al romanticismo una unidad intencional o significativa; más bien, su carácter con-

siste en la rebeldía a esos intentos de codificación siquiera espiritual; esto es, en lo que Paul Souday denomina «la transición del dogmatismo al relativismo». Sin embargo, al negarse a todo lo que signifique disciplina interior, el romanticismo tiene que darse a otra posición compensadora para no caer en la nada. Ésta consiste en la humanidad intensa de todas sus manifestaciones, en la pasión de verdad, como sinceridad, en el sentimiento del devenir y de la necesidad de incorporarse a él por la acción y por la obra y, sobre todo, en la furia con que son practicados los principios expuestos. De ello resulta como característica dominante del romanticismo el apasionamiento. Vemos que si no es posible definirlo por la ideología ni por la unidad intencional, sí es fácil identificarlo por la manera de conducirse y de realizarse, dentro de cualquier marco cultural o vital. Lo romántico no se delata por la forma exterior, sino por la interior, o sea, por el movimiento. ¿De dónde procede esta exaltación, este *tempo* de transcurso emocionado y frenético? Sin duda alguna podemos afirmar que procede del valor con que los románticos se enfrentaron con la existencia y unificaron la vivencia creacional y la existencial. El «vivir los problemas» trae anexa toda esa cadena de desesperaciones a la que Tristán llamará filtro encantado; trae esa multiplicidad de contrarios, que impulsará a la filosofía romántica a mirar hacia los místicos, hacia Oriente, hacia el maestro Eckart, en busca de la promesa de la definitiva fusión de ellos en el seno de lo Absoluto. La intensidad con la cual todo este proceso se cumple no tiene una motivación artística, sino humana; es la pasión de sinceridad antes citada, es no ya el sentimiento, sino el sentimentalismo; la entrega sin disculpas y sin reservas al volcán interior, al *Sturm und Drang* que todo hombre verdadero siente en sí y cuyo cuidado consiste en sofocar.

El desprecio de la razón y de los ideales progresistas del siglo de la Enciclopedia precipita a los románticos en el seno de la «intuición» y de las contradicciones. Coincidentes con el cristianismo en lo que respecta a esa voluntad de verdad, a esa honradez en el crear y en el vivir, a ese humanismo y humanitarismo, en suma, se hallarán, no obstante, en frecuentes y tremendos conflictos, al extremo de parecernos impropia la definición de muchos tratadistas para quienes el romanticismo es el período de la cultura cristiana en contraposición al neoclasicismo que lo es de la grecorromana. Lo que sucede es que, además de lo significado, y obedeciendo a la constante ley de la búsqueda de lo nuevo entre los escombros o las semillas de lo antiguo, los románicos, en especial del segundo tercio del siglo XIX, buscaron en la Edad Media, en la Biblia y en el orientalismo, la renovación de la temática y de ciertas condiciones del estilo. Por lo

demás, el romanticismo no era sino la prosecución, hasta nuestros días, de la tendencia de liberación preconizada durante el siglo XVIII, y así consta en la definición de Víctor Hugo, para quien romanticismo no es sino liberalismo literario y artístico. Ahora bien, aun siendo importantes las contradicciones y las interferencias de expresión y de tendencia, creemos puede intentarse un ensayo de ordenación del período romántico, estableciendo como diferentes estancias las etapas de la transición que fué verificándose, desde el idealismo alemán, de finales del siglo XVIII, hasta el naturalismo, de últimos del siglo XIX, hacia cuyo tiempo comienza la disgregación de la uniformidad estilística romántica para dar lugar a la gran avalancha de las divergencias, de las especificaciones y del cultivo, por grupos, o por individualidades, de modos característicos. Antes de trazar un esbozo de esa historia sintética, queremos expresar lo que, a nuestro juicio, constituye acaso la más alta gloria de los románticos. En ellos el futuro aparece con claridad impresionante. Hay dos modos de hacer arte, con respecto al tiempo. Uno de ellos, el más frecuente, es el de escribir, pintar, o pensar «sobre» algo o «de» eso que obsesiona o impone admiración. Otro modo, mucho más valiente, consiste en prescindir de las columnas de ese vasto templo del pasado y escribir «hacia» lo que no se ha definido todavía, ni como presentimiento. Se ha comparado la obra del Bosco con la de los surrealistas; se habla, y justamente, de las relaciones entre Novalis y Calderón. Sin embargo, nada, en el fondo, más enemigo, más distante, que esos pretendidos paralelismos. El Bosco usaba procedimientos «que parecen» surrealistas para explicar su inmenso sentido crítico, superconsciente; el Bosco actuaba «sobre» un mundo que conocía muy bien y que quería reducir a un sistema de símbolos para mejor concretarlo espiritualmente. Del mismo modo, Calderón operaba sobre verdades establecidas, sobre las bases más firmes de la cultura filosófica, simbólica y teológica. Contra ellos, los surrealistas y Novalis se hunden «hacia» algo que desconocen totalmente. Nada más lejos de su posición que el hacer crítica o historia; ellos no están sobre nada. Desde el vacío van hacia el futuro. Y ésta es su vivencia creadora.

El proceso de ascensión hacia lo nuevo y hacia lo desconocido empieza en el último tercio del siglo XVIII. A partir de ese momento, un torrente de renovación desciende desde Alemania hasta el Mediterráneo, como respuesta a las emisiones culturales que éste había proyectado hacia el Norte. No obstante, no todo será oro puro dentro de la nueva manera de enfrentarse con el abismo del mundo. Si detallamos, como en un inventario, los caracteres del romanticismo, tendremos: individualismo, sentimentalidad, anhelo de liberación, naturalismo expresivo, concesión de

superior importancia al factor temperamental, pero también encontraremos: desorden, escasa concentración, infinitismo a ultranza, pasión por lo sublime, por lo maravilloso, por lo fantástico; no siempre dentro del plano elevado de la espiritualidad pura. Romántico es Blake y romántico es Gustavo Doré. Asimismo iremos hallando, al avanzar hacia el interior del siglo XIX, un antidogmatismo rebelde, un amor a lo indeterminado, a lo nocturno, a lo confuso. Ya en 1758, Diderot había indicado que «la poesía procura siempre aproximarse a lo enorme, lo bárbaro y lo salvaje». Todo esto, en suma, no es sino nordismo; triunfo de lo germánico, celta y anglosajón, sobre las esencias grecolatinas y su tradición, que llega hasta el rococó del Rey Sol, hasta las Fábulas de Fenelón, etc. Y esa reacción se produce menos en Alemania que en Francia o en la misma Italia, porque, como decimos, forma parte del estilo del siglo XIX, y el romanticismo alemán, que es el primero, es una verdadera síntesis de las aspiraciones mejores de éste y del siglo XVIII, entre cuyas fronteras se halla enclavado.

El nacimiento histórico del romanticismo se encuentra en las páginas de la genial revista *Athenaeum*, en 1798, cuando Friedrich Schlegel (1772-1829) define la nueva poesía como una «poesía universal y progresiva que permanece siempre en devenir, y dado que éste es su carácter, no puede nunca acabar de realizarse», programa que la música de Ricardo Wagner observará en su «melodía infinita» de idénticas aspiraciones. Este destino de lo «irrealizado» será otra de las constantes en la tendencia romántica, la cual ve el mundo como algo incompleto, incumplido. En el «círculo romántico» de Jena, donde Schlegel publica su revista, se hallan dos de los más altos espíritus que jamás haya producido la vocación poética. Como sucesores de Goethe (1749-1832) y de Schiller (1759-1805), en quienes ya se encuentran maduros los gérmenes del nuevo estilo, pero presos de una grandiosidad clásica, que tiene su paralelo en la música de Beethoven, Novalis (1772-1801) y Hölderlin (1770-1843), realizan el cometido de dar obras al movimiento. Dentro de un plano abstracto y más puramente germánico, el primero, y dentro del panorama ideológico del neoclasicismo el segundo, crean poemas definitivos, llenos de esa fuerza ascensional, de ese vigor insomne que hace desprender destellos cristalinos a las páginas que habrán de servir de espejo a las generaciones. Los dos son enamorados perfectos, a la manera que lo será el prerrafaelista Rossetti, al modo que lo fueron Petrarca y Dante. «Ella me rodea incesantemente; cuanto hago todavía, en su nombre lo hago. Ella fué el comienzo, ella será el final de mi vida», escribe Novalis; y añade, para que esa separación pueda tener término, dirigiéndose a Sophie, su muerta de trece años: «El mundo se torna sueño;

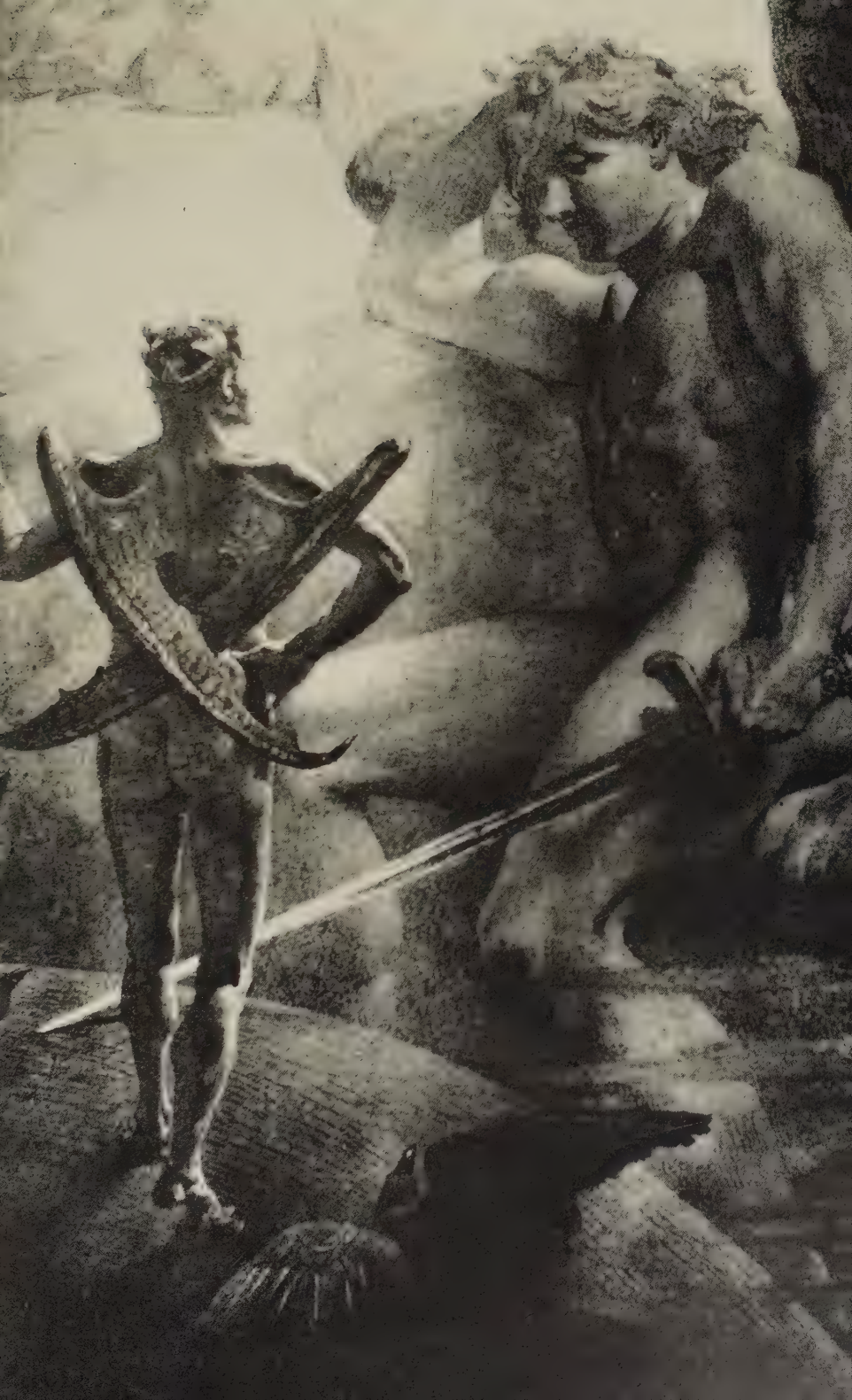
el sueño se torna mundo». Su *sehnsucht* espera confiada en lo que el filósofo Friedrich Schelling (1755-1854) codifica por aquel entonces; la identificación de la naturaleza con el yo, el regreso de todo lo perdido, la realización del destino personal. En este sentido Hölderlin llama a su Diotima «mensajera del más allá», porque ella misma — llamada para la existencia cotidiana Susette Gontard — ha escrito: «La pasión del amor más alto no encontrará jamás su satisfacción en este mundo», y «lo que debemos tener es confianza en el amor que la naturaleza, en su infinita bondad, ha puesto en nuestros corazones, y dejarlo que madure hasta su finalidad más alta que, para nosotros, seres limitados, *es todavía un enigma*». Hemos subrayado la última proposición de la oración transcrita, fechada en 1799, para constatar cómo ella refleja aquella posición de «ir hacia» que antes señalábamos como la más importante expresión del alma romántica. Otra de las expresiones viene dada por el tono y el conjunto intencional de esta temática; se trata de la también citada «identificación de la naturaleza con el yo». F. Schlegel, en su novela *Lucinde*, dice: «Eran el uno para el otro el universo». Y ese universo que eran se hallaba, vemos, en perpetua contradicción con las condiciones de la realidad. Por eso los mejores de los románticos son espíritus en fuga. Así como en Alemania, en Inglaterra, se producía esta generación comprendida entre los aludidos por Nietzsche al decir: «Yo amo a los que nacen para desaparecer, porque son los que pasan *al otro lado*». Después de la poesía precursora de Pope, Thomson, etc., aparecía la de John Keats, muerto en 1821, a los veintiséis años, la de Percy Bysshe Shelley, naufragado, a los treinta, en 1822, la del desmesurado Lord Byron (1788-1824) y simultáneamente las de ondas más tranquilas de Lord Tennyson (1809-1892) y de G. Woodsworth (1770-1850), mientras el novelista Walter Scott (1771-1832) se dedicaba a la resurrección de la Edad Media anglosajona.

Como en Schiller y en Hölderlin, en Keats, en Shelley y en Byron, alentaba un profundo amor por las riberas de la mágica Hélade. Sin embargo, nadie podría calificar a los poemas de todos estos creadores de neoclásicos, pues el estilo y no el tema es el determinante del modo. Y el estilo de todos ellos, pese a las profundas diferencias y a la distancia que media entre el idealismo casi demencial de Hölderlin, y el naturalismo estilístico byroniano, es semejante por el calor vehemente de la oración, por el lirismo que desborda la forma y la destroza en ocasiones para someterla al ritmo, por la violencia de los colores descriptivos o evocativos. Tanto en el *Epipsychidion* sheliano, como en los *Hymnen an die Nacht*, de Novalis, lo que asume la dirección del estilo es la pasión ascendente, el movimiento vasto que arrebata las cosas hacia el abismo del éxtasis o de la angustia. Para

los románticos la serenidad no existe. En obras de inferior calidad espiritual, aun cuando de intenso valor humano, como en las producidas por Arnim, Ulhand, Hoffman, Young, etc., se sigue constatando ese carácter conductor de la manera romántica que hace del siglo XIX, con respecto al período neoclásico, lo que el barroquismo fué para el Renacimiento, una consecuencia y una negación exasperada.

La penetración de las ideales y de las formas románticas fué verificándose en toda Europa; hasta Rusia, los países nórdicos, España y Portugal. En Francia había de adquirir rápida y profunda expansión, gracias al interés y la devoción de Madame de Staël (1766-1817), divulgadora de las obras del «Círculo romántico» de Jena, a la obra de Chateaubriand, dirigida a la exaltación del cristianismo y de sus valores humanos y divinos, a la de Lamartine (1792-1869) y, sobre todo, a la de Víctor Hugo que acaso, hasta el presente, siga siendo el más grande poeta de Francia. En Víctor Hugo puede apreciarse la madurez, el mediodía del romanticismo, cuando ya los idearios más o menos neoclasicistas habían perdido su fuerza y el naturalismo (de la naturalidad, no de la naturaleza) no había ganado aún su partida contra el apasionamiento sostenido y la vivencia trascendente del mundo, sumido en la integridad de su misterio y de su belleza. Hugo se adscribe al sentimiento nocturno de las cosas, llegando a considerar el día como un difícil accidente en la condición cósmica que «es la de la noche perpetua». En los *Trabajadores del Mar*, señala Guyau, nos representa «nuestro pensamiento frente al océano, a nuestro pensamiento frente a la agitación universal. Gilliad tenía alrededor de sí, hasta perderse de vista, «el inmenso sueño del *trabajo perdido*». No hay nada que turbe más que ver «maniobrar la difusión de fuerzas en lo insondable y en lo ilimitado. Se buscan fines y no se los encuentra; el espacio siempre en movimiento, el agua infatigable, las nubes «que se diría que están *atareadas*», el «vasto *esfuerzo obscuro*», toda esta convulsión es un problema. ¿Qué hace este temblor perpetuo? ¿Qué construyen esas rachas? ¿Qué edifican estas sacudidas? Estos choques, estos sollozos, estos aullidos, ¿qué crean? ¿En qué se ocupa este tumulto? «El flujo y el reflujo de estas cuestiones es eterno, como la marea». Gilliat *sabía lo que hacía*, pero la agitación de la extensión le obsesionaba confusamente con su enigma. «¡Qué terror para el pensamiento, el *perpetuo volver a comenzar* todo este trabajo para nada...» (*). No podemos olvidar que es del siglo XX de donde sale la doctrina filosófica que, en nuestro tiempo, ha alcanzado extensa difusión bajo el nombre de existencialismo. Todo el párrafo de Hugo transcrito expresa la

(*) *Guyau*. Op. citada.



exacta angustia de que, después, hablarán Kirkegaard, Heidegger y Sartre. El demonio del romanticismo se oculta ahí, en el principal motivo de su pasión, en el movimiento. Tras de esa agitación exasperada y continua se oculta la angustiosa pregunta del por qué de todas las cosas; sobre todo de cada una de ellas concretamente. Hay que perdonar al hombre muchos extravíos de su pensamiento, pues ama demasiado los instantes de este mundo. Esto lo sabía San Agustín, un inmenso precursor de muchas ideas y de muchos idearios, cuando decía que era necesario amar menos las cosas de la tierra. Pero, ¿es esto posible? Para el romántico, posiblemente, no. Puede, en ocasiones, hacer de su dolor más secreto la fuente de su felicidad extraña; establece entonces conexión con esas formas de mística no ortodoxas que, sin embargo, tanto consuelo otorgan a los humanos. Después de la muerte de Diotima-Susette, Hölderlin dice: «...sólo en el más profundo dolor el canto de la vida del mundo resuena divinamente a nuestro oído, como voz de ruiseñor que canta en las tinieblas». De ahí la adhesión de los románticos a los paisajes en ruinas — expresiones simbólicas de sus mundos interiores — y a las escenografías fúnebres. La tumba deja de ser un final para convertirse en el umbral de la más bella felicidad presentida. La mejor novela producida durante el siglo XIX, *Cumbres Borrascosas*, de Emily Brontë, expresa hasta la saciedad esta particular concepción romántica de la vida y de la muerte. Es el «Ici bas les lilas meurent» de Sully Prudhomme, que se repite, se diversifica y se orquesta de las más varias maneras, bajo el cielo de todos los climas, desde las tristezas inglesas, hechas de largas nostalgias y de bruscas sacudidas, hasta el salvaje apasionamiento español que origina los suicidios de Espronceda y de Larra.

En el orden interior podríamos encontrar la «materia» de la función romántica por la misma vía que hallamos la de Grecia y la de Roma; así como las nociones de «idea» y de «concepto» expresan el modo mental de entender y de aprehender los problemas de la visión y del conocimiento, en el estilo romántico lo que priva es la noción vaga y nebulosa del «pensamiento». No se trata tanto de «tener ideas o conceptos», como de pensar. El pensamiento representa aquí la transposición interior de ese «vasto trabajo perdido» de que hablaba Víctor Hugo, representa el caos interior, siempre como hervidero amorfo que ora ofrece lo sublime, o se complace en degradar la altura del hombre lanzándole hacia la cisterna de sus pasiones. Blake se pregunta angustiado, ¿qué es un pensamiento?, ¿de qué materia está hecho?, ¿dónde viven los pensamientos? Es lo de siempre; el sentimiento de la inmensidad, de la trascendencia, de la variabilidad y capacidad de interfusión de todo. El mar podría ser el pensamiento y el pensamiento acaso sea un mar. De esta situación de pesadilla que,

TOTEMISMO. *Mástil totémico de los indios haida.* Colombia Británica.

lo repetimos, señala la cúspide del estilo y de los problemas de la época, sale el romanticismo entregándose a la naturaleza. Rechaza los antecedentes alemanes del movimiento por excesivamente «místicos» y, hacia el segundo tercio del siglo XIX, dirige su atención hacia J. J. Rousseau y las doctrinas sociales surgidas de la Revolución francesa. En el mismo *Wilhelm Meister,* de Goethe, se señala cómo el desordenado protagonista va hallando los caminos de la serenidad gracias al contacto con la naturaleza, si bien no sólo por medio de la contemplación, sino ayudando a ésta con el conocimiento científico.

Esta evolución del romanticismo hacia su etapa final se observa en todas las artes. A la pintura relacionada aún, temática y estilísticamente, con el neoclasicismo idealista, sucede un modo de expresión rotundo, sincero, dotado de todas las cualidades y defectos que esa sinceridad acarrea al arte, y asimismo vertido totalmente hacia lo temático. Un genial precursor español es uno de los orientadores. La pintura de Goya (1746-1828) brilla como una obscura luminaria, llena de conmociones crepusculares, pero también de brutal alegría popular, de impulsos de liberación, de crítica contra todo estilo dogmático de opresiones académicas o idealistas. La polémica que sostiene Hugo contra el teatro de Racine, en defensa de Shakespeare, se traduce en el mundo de las dos dimensiones. En 1830 se funda, en Francia, la Sociedad Libre de Bellas Artes. Y surge la violenta pintura de Géricault (1791-1824), de Delacroix (1798-1863) y de Daumier (1810-1879), fiel continuador, este último, de la tendencia criticista, sarcástica y expresivista del autor de las *Majas.* En Inglaterra, se producen las obras de Sandby (1725-1809), de Turner (1775-1851) y de Constable, a través de las cuales se establece la evolución del estilo hacia lo descriptivo y naturalista, llegando, por el cuidado colorista de la versión y la fidelidad al valor instantaneísta del clima y del ambiente, hasta los umbrales de donde surgirá la pintura impresionista. Lo que el arte ha ganado en fuerza emotiva, en pasión obediente a las sugestiones líricas del color y del vigoroso trazado del movimiento, lo ha perdido en claridad expositiva, en síntesis pura, en gracia y en solemnidad cristalinas. Es la transición cumplida entre la obra de un François Rude, cuya *Marsellesa* pertenece más a los dominios de la política que a los de la poética, y la de Thorwaldsen, cuyo idealismo profundizaba a través de las páginas de los textos griegos y romanos.

Sin embargo, no toda la pintura romántica se deja prender en esa tentación naturalista. Recordemos que uno de los ascendientes del movimiento romántico es el lirismo medieval, la admiración por el cual se lleva hasta las últimas consecuencias. Producto de esta admiración es la pintura nazarenista alemana, iniciada por Friedrich Overbeck (1789-1869), cultivada por Vogel, Hottinger,

Pforr y Peter Cornelius (1783-1867) y en cuya estética se rechaza de plano la interpretación intuitiva de la improvisación naturalista. A través del nazarenismo perduran las esencias neoclásicas, tal como por medio de la lírica de Novalis y Hölderlin, pero con el signo cambiado. En el arte de este grupo germánico, establecido temporalmente en Italia, priva la Edad Media, no sólo en la técnica, semejante a la de los antecesores de Rafael, sino también en la motívica, textualmente cristiana, y en el sentido de la expresión, que busca el idealismo que habrá de producir, más tarde, la pintura de un Puvis de Chavannes. En Inglaterra, el grupo de la Hermandad Prerrafaelista asumía asimismo la misión de cultivar el arte romántico dentro de los cánones de un sentido aristocrático, en absoluto distante de la demagogia implícita en el naturalismo. Gustosamente perdidos entre las sirenas de lo «literario», Ford Madox Brown, Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne Jones y otros pintaban en el más riguroso estilo lineal, preconizando el cercano simbolismo sin dejar por ello de realizar los ideales románticos hasta el más alto y puro grado. Otros artistas independientes surgían, especialmente en el período de transición entre el siglo XVIII y el XIX. Permanecerán como ejemplares de lo que se consigue por las cerradas vías de lo individualista, la obra de Heinrich Fuessli (1741-1825), perteneciente al mundo de lo demoníaco, de la magia, y también del psicoanálisis, la de William Blake (1757-1827), inspirado principalmente en los textos poéticos de la Biblia, y precursor del surrealismo, y la del wagneriano Ludwig Richter (1803-1884), cuya producción entronca con la pintura de historia que, poco después, habrá de alcanzar gran auge en Rusia.

En España, el romanticismo es cumplido pictóricamente por la descendencia espiritual de Goya, entre la cual destaca por sus hondos valores, más técnicos, o sea puramente pictóricos, que creacionales, Eugenio Lucas (1824-1870). Tienen interés, aun dentro de lo estrictamente temático y descriptivo, la pintura de Leonardo Alenza (1807-1844) y la de Valeriano Bécquer (1834-1870), hermano del máximo lírico romántico español Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), quien extrae del romanticismo el substrato sentimental prescindiendo de toda grandiosidad y de todo contacto con el mundo de las ideas, para hacer de él una obra que, en el presente, sigue obscureciendo, por sus puras calidades de concreción y verdadero aliento poético, todos los intentos de proseguir por ese camino.

Resumiendo, vemos que el romanticismo, como toda otra tendencia o posición del espíritu humano, tiene una justificación vital que es fácil encontrar en las raíces de su ascendencia; que posee un grupo de cualidades, si no únicas, llevadas en él a un extremo de intensificación que es el que determina el modo del ismo. Asi-

mismo vemos que, en la medula de la tendencia, yace el principio de contradicción que es inherente a todo hecho. Y que, en virtud del mismo, hay una forma especial de gloria y un modo particular de peligro, reservados específicamente a esa tendencia, los cuales son su destino y el drama de su naturaleza. En el romanticismo coexisten un ansia de infinidad, de inmensidad, de ilimitación, y un movimiento de duda, de desilusión, que impele hacia lo concreto, hacia la vida literal, cotidiana, y que se determina por la descripción y la narración naturalista. Sucede que, en las corrientes culturales, se desearía encontrar una unidad espiritual que correspondiera a la unidad del estilo, aun cuando ésta sea, también, relativa. Pero ni esto es posible, porque en el movimiento de cada período, con sus intenciones colectivas y sus necesidades generales, viajan espíritus individuales de las más diferentes formaciones y, sobre todo, calidades. Romántico es Espronceda y romántico Novalis. Sin embargo, ¡qué inmensa distancia espiritual media entre el cantor de la Noche y el autor de la tragicómica *Desesperación!* Otras disidencias nacen del erróneo concepto de pretender aislar definitivamente los períodos literarios o artísticos, olvidando lo que deben o soportan de sus inmediatos precedentes. El versolibrismo de nuestro tiempo es herencia romántica. Por contra, el riguroso formalismo de la obra de casi todos los primeros románticos es fruto de la educación clásica que éstos recibieron. En los dominios de la música es donde mejor puede apreciarse esto. El romanticismo es como una inmensa caída, ya la transición que citábamos al iniciar estas consideraciones, entre lo dogmático y lo relativo, se expresa concisamente por el establecimiento de cuatro etapas principales: La sinfonía llamada clásica, de Beethoven. El lirismo y el sinfonismo, más libre, de Schubert. La aclaración del poematismo implícito en las dos etapas precedentes, verificado en el neorromanticismo de Wagner y Franz Liszt. La concreción de ese poematismo en una nueva forma: el «poema sinfónico», que, al someter la materia temática a los dictados de una «forma interior», obedece y cumple hasta su extremo los postulados románticos.

La música del romanticismo realiza esa insensible transición desde un período que se denomina «clásico» a falta de otro nombre (la música es el fenómeno barroco por excelencia y, en realidad, jamás ha habido un músico clásico), por medio de la *weltschmerz* (tragedia vital) beethoveniana y de sus consecuencias directas al dramatizar un arte que, hasta aquel momento, era sentido mejor como constructividad y ordenación del tiempo. Asimismo se sirve del sentimentalismo intenso del melodista Franz Schubert (1797-1828), cuya *Sinfonía Inacabada* parece realizar musicalmente los ideales de indeterminación «mística» presentidos por Schlegel y explicados por Hugo, y en cuya dilaceración formal

se advierte un paso definitivo hacia el posromanticismo de Bruckner y de Mahler, en los que la extensión y el abandono a la sonoridad pura constituye la razón de ser sinfónica. Al propio tiempo, por medio de Chopin y de Schumann, las composiciones para teclado adquieren una importancia inusitada, abriendo grandes posibilidades al intimismo musical. Acertadamente se ha visto el estilo del primero de los compositores citados como perteneciente al modo de las *Confesiones, Diarios, Fragmentos,* etc., que son otra de las características del romanticismo, empeñado en destruir la distancia entre la vida y la creación, entre la realidad y la obra. En estas páginas, literarias o musicales, se intenta ante todo «salvar la anécdota» sentimental, a la que la grandeza de espíritu de su autor ha conferido un poder de universalidad que la capacita para trascender de su propia naturaleza, frecuentemente ligada a la contingencia. El máximo ideal de este período medio del romanticismo consiste en lograr la identificación de lo subjetivo con lo universal, de lo vivido con lo válido eternalmente, y de lo, en apariencia, insignificante, con la inmensidad. En la *Sinfonía Fantástica*, de Héctor Berlioz (1803-1869), se intentaba, por el camino programático, alcanzar el mismo resultado, lo que filosóficamente es denominado «salvación de los fenómenos», y a cuya luz la finalidad suprema del arte es suprimir el terror de la mortalidad de todo, cayendo de continuo sobre el alma que experimenta, vive y sufre.

Bajo la presión de este alud sentimental no sólo es la melodía la que se va desarrollando hasta alcanzar la flexibilidad expresiva más alta; también la armonía va abandonando su papel meramente funcional, arquitectónico, para servir a la conjunción de ideas y sentimientos expresables, a pesar de su intrínseca inefabilidad. El «complejo innato de practicabilidades», que es como el filósofo ruso Souvtchinsky define a la música, ahonda en la cantera del acorde. Ricardo Wagner es quien, personalmente, da el paso decisivo al integrar disonancias; esto es, «armonías lejanas», según definición de Schönberg, en su sistema dramático de expresión. En sus primeras composiciones ya late el anhelo de reducir la vasta explicación a la que propende a la síntesis extática del acorde. Y nacen sus séptimas, sucediéndose unas a otras, creando una coherencia nueva en el idioma musical, multiplicando sus posiciones y su capacidad expresiva por medio de los anticipos, de los retardos y de las apoyaturas que, en ocasiones, llegan al clima lindante con la atonalidad. La inquietud romántica se traduce en la constante modulación; ningún tono basta para retener las expresiones del cantor de la *Venusberg*. Lo que constituye la esencia de su estilo es precisamente ese transir constante, ese peregrinar a través de las estancias de los tonos y de los modos, en busca del Nirvana que expresará temáticamente

en el segundo acto del *Tristán*, agotando allí, como en *Parsifal*, toda la gama de las posibilidades de la época y del estilo. Lo que nazca a partir de ese hito «será otra cosa». Y así, efectivamente, lo entenderá, cincuenta años después, Arnold Schönberg, al iniciar la fase del ultracromatismo. El romanticismo musical, no se acaba, sin embargo, con Wagner. En la primera etapa de Skrjabin, en el reciente Rachmaninof, e incluso en el soviético Shostakovitch, que entronca con Tschaikowsky, la canción romántica sigue sin alterar el color de su modo fundamental; hecho de subjetivismo, de concreción temática grandiosa, de idealismo musicalista, que rechaza instintivamente las formas que conducen al objetivismo, tal como la *Suite* y que, por el contrario, se entrega absolutamente a las que sirven a sus intensas necesidades expresivas de expansión sentimental.

Lo mismo se podría afirmar de la literatura y de la pintura, así como de la filosofía. Hemos señalado la ascendencia romántica del existencialismo; igualmente lo hemos hecho con respecto al atonalismo. También situamos el surrealismo bajo el signo del anhelo de evasión romántico. Pero no es sólo en el dominio de las dependencias filiales en el que constatamos la perduración de las esencias románticas; es también en el textual, en el literal de una continuación que, por ciertas vías que no hemos de llamar anacrónicas, se produce. En el siglo xx puede pintarse y escribirse en estilo romántico. Se hace así y en ocasiones perfectamente.

S

SADISMO. — Se denomina corrientemente sadismo a la deformación sexual consistente en la necesidad de incorporar el mal al amor físico. Ese modo de comprensión, basado en parte de la obra del Marqués de Sade; por ejemplo, en aquella en la que se dice: «Mi desgracia es hallarme virtuoso en el crimen, y criminal en la virtud», o: «¿Qué son todas las criaturas de la tierra frente a uno de nuestros deseos?», no nos interesa tanto como la acepción anagógica de la visión sádica de la existencia. Asentada en la desesperación materialista, razona de este modo: «El principio de vida en todos los seres no es otro que el de la muerte; los recibimos y los nutrimos dentro de nosotros, los dos a un tiempo. En ese momento al que llamamos muerte, parece que todo se disuelve. Nos lo figuramos por la gran diferencia que hay entre esta porción de materia que parece inanimada, pero esa muerte no es más que una figuración. La materia privada de aquella porción sutil que le comunicaba movimiento, no por eso se destruye; únicamente cambia de forma, se corrompe. Y aquí tocamos ya una prueba de la evolución que sufre» (*).

Es cierto que muchas de las argumentaciones de Sade no son sino extensas racionalizaciones de su necesidad de crueldad imaginaria, pero quien se sitúe frente al problema que plantean estas obras, no con la actitud de un juez, sino con la del que desea, ante todo, hacer hermeneusis, nos daremos cuenta de que, en efecto, tras la anormalidad de la concepción y de las pavorosas consecuencias, aun imaginarias, del sadismo, late una verdadera concepción existencial, procedente de la exacerbación de los instintos ante el hecho de la muerte, que pretende suprimirse, ora por raciocinios del tipo del transcrito, ora por la venganza ejecutada sobre la víctima del sacrificio sádico, de la misma especie que los rituales de las salvajes religiones primitivas. Cuando Sade afirma: «Estoy excluído de la pureza porque quiero poseer a la

(*) *La Nouvelle Justine VII.*

que es pura. Y no puedo dejar de desear la pureza, aunque al mismo tiempo yo sea impuro, porque quiero gozar de la imposible pureza», deja sentado el dramático principio de la contradicción inherente a lo humano. En esto se muestra dualista y maniqueo; ni el hombre resuelto al mal, según sus palabras, puede dejar de amar, si bien a su modo, lo que pertenece al claro dominio del bien. Lo que principalmente nos interesa extraer de la cuestión del sadismo es, como antes indicábamos, lo anagógico, o sea lo simbólico universal. Porque, detrás de esa virginidad aludida, puede ocultarse el universo entero, y de hecho se oculta.

Es por esta causa que el surrealismo ha reconocido a Sade entre sus antecesores próximos. Prescindiendo de su egotismo sensualista, procedente de su decadente espíritu de casta, muy a lo romano imperial, en el drama sádico se presentía el símbolo del vasto conflicto entre el hombre y la realidad; esa virgen pura y cerrada, a la que no es posible abrir de par en par, para poder, al fin, saber qué oculta tras de su aparente indiferencia. Muchos hombres sienten que el cielo y la tierra son un misterio, que son una máscara, que nada de lo que existe tiene un sentido puramente terreno, contingente, humano, transitorio, etc., y anhelan, impacientes, el instante en que esos velos se destrocen para entrar en la medula de la gran vida universal, que adivinan exactamente contraria a la que en el planeta sufren y gozan temporalmente. El sadismo significa en este plano una vía técnica, una enseñanza sobre la posición del pensamiento para actuar en una nueva dirección frente a los objetos, materiales o espirituales. Claro está que, ni los deliquios románticos, ni la furia sádica, ni la obscuridad surrealista, hecha de espejos repetidos hasta lo indefinido, o de grietas que se muestran entre sí, mutuamente, pueden superar la angustia del inmenso problema. El «sésamo ábrete» se pronuncia en muy distintos idiomas, pero la roca eterna permanece inmutable. Lo que sí consiguen los hombres, a la orilla de la eternidad, es distraer su hambre cósmica.

SATANISMO.—Dentro de la temática demonista, el satanismo expresa, como acertadamente señala Ugo Dèttore (*), una posición de *mística invertida,* gracias a la cual se llega al culto de la condenación y a la asimilación de lo heroico con lo rebelde. En el *Caín,* de Lord Byron, en el *Prometeo Liberado,* de Shelley, en los *Himnos a Satán,* de Carducci y Baudelaire, se expresan hasta la saciedad estos sentimientos que el psicoanálisis y la psicología evolutiva intentan expresar como ancestral rebeldía contra el padre, según el mito de Zeus. El autor arriba mencionado indica cómo, a finales del siglo XIX, coincidiendo con el decaden-

(*) *Dizionario letterario Bompiani.*

tismo de la época, proliferó el uso del calificativo «satánico», aplicado a las substancias más lejanas de su ámbito, tal como la pintura de Botticelli o la música de Mozart.

SCHADISMO. — Movimiento literario y poético del año 1949, aparecido como reacción contra el existencialismo pesimista. Sin embargo, la tendencia aludida, que ha sido creada por el poeta danés Jens August Schade, a través de su obra titulada *Los seres se encuentran y una dulce música flota en el cielo,* no intenta combatir el pesimismo sino por medio de un intenso despertar de los sentidos, a cuya labor dedica las sugerencias de su poesía. Coincide en esto con otros escritores como Boris Vian y Henry Miller, cuya violenta subversión en el orden de los valores morales indica, como justificación, esa necesidad de redimir al hombre de su excesiva intelectualidad por la alegría del placer, mantenida en un continuo primer plano en el pensamiento.

SECTARISMO. — Frente a los ismos, más que como modos forzosos de la limitación constante de lo humano, como voluntad de cultivos particulares, surge de inmediato la cuestión del sectarismo. Sucede exactamente igual que cuando se consideran desapasionadamente las herejías y su historia; llega a parecer imposible la razón del por qué de tantas divisiones, divergencias, fanatismos, etc. Muy posiblemente, unos y otros fenómenos son obra del sectarismo. A veces, la inteligencia y el amor abandonan al hombre; éste se entrega entonces a la voluntad, la cual se fija a sí misma objetivos precisos, circunstanciales, definidos, y los persigue con su tenacidad característica. El sectarismo es filial de esta posición. No es sectario el que permanece en lo particular, ahondando intencionalmente hacia lo universal; sino que lo es quien se goza precisamente en el cultivo de lo particular *per se,* encontrando el supremo goce en aumentar demoníacamente la multiplicidad de las cosas y de sus aspectos vivientes.

SEMANTICISMO. — Nombre de una de las principales ramas de la crítica y de la Estética contemporáneas. A diferencia de los estudios de la Estética histórica que tiende, ante todo, a valorar las obras de arte dentro de su marco histórico y social, y del psicoanálisis de Joung y Bachelard, que da preferencia al proceso de la creación, haciéndola derivar de la facultad mítica general humana, entroncando así con la antropología, el semanticismo propende hacia la creación de una Estética científica que, usando los valores semánticos del arte, a base de considerar lo que en éste hay de «signo», de referencia cósmica y peculiarmente diferenciada de las demás actividades del espíritu, organice la inteligibilidad total de la creación artística como pudiera

hacerlo con un sistema jeroglífico. Esta doctrina viene a relacionar el arte con la magia o filosofía simbolista elemental. Las llamadas «crítica vivencial» y «crítica de significados» proceden del semanticismo. Las obras más importantes de la tendencia semanticista son *The Meaning of Meaning*, de Charles Ogden y I. A. Richards, y *Die Perspektive alls Symbolische Form*, aparecidas respectivamente en 1923 y 1927. (V. *Significativismo*).

SEMIABSTRACTISMO. — Los teóricos de arte norteamericanos, coaccionados por el extraordinario auge del arte abstracto en su país, han llegado a una rigurosa matización de los conceptos dentro del estilo aludido. Así, en la *Encyclopedia of Arts* (*), puede leerse, dentro del capítulo *Abstraction*, que escultores como Archipenko, Lipchitz, Picasso (ocasionalmente) y otros, no pertenecen al abstractismo total, sino tan sólo a las modalidades intermedias, en las cuales establecen dos grupos: el «casiabstractismo» y el «semiabstractismo», que nos sirve de epígrafe. Con esta actitud reconocen la realidad de la gradación de matices entre la objetividad fotográfica pura y la invención absoluta del mayor fanatismo, dentro del cual consideran, con justicia, muy difíciles de emplazar las obras escultóricas por el eminente carácter realista del volumen.

SENEQUISMO. — Influencia renacentista de Séneca en la literatura española. Principalmente en los escritores y poetas del siglo XV, es muy marcada esta influencia de estirpe estoica. Villena, Álvaro de Luna, Jorge Manrique, la ostentan claramente, así como otros de menor importancia dentro del pensamiento español. En esencia, el senequismo es la versión nacional del estoicismo.

SENSACIONALISMO. — La práctica de lo sensacional, como estilo, puede asimilarse a lo efectista. En estos intentos hay, ante todo, la voluntad de evitarse la larga peregrinación ascensional, a través de una dialéctica expresiva; se busca substituir el efecto de las extensas o profundas explicaciones por un efecto brusco, cuidadosamente elegido y preparado. Al carácter penetrante de la discursividad se opone el efectismo como presentativo. Su eficacia sería la misma que la del aludido estilo contrario, si no fuera porque al actuar sobre resortes inferiores (sensación) suele incapacitarse para un valor perdurable y elevado. Mucho más honda y seguramente somos afectados por una melodía de Schubert que por las repentinas griterías sinfónicas de un Ricardo Strauss.

(*) Philosophical Library. Nueva York.

SENSACIONISMO. — Sinónimo de sensualismo, como doctrina filosófica.

SENSUALISMO. — El sensualismo filosófico es una doctrina materialista que reduce el universo al ámbito de los sentidos. Según sus postulados, las facultades del espíritu no son sino los últimos resultados del conocer, cuyo fundamento y razón suprema son sensoriales. El sensualismo se relaciona así con el empirismo y se opone a todas las formas espiritualistas que ven en el universo una «formación» o un devenir cuyo destino radica más allá de él mismo. Es a Feuerbach a quien se debe la más ortodoxa acepción del sensualismo; derivada de Hegel, y que entronca con el materialismo dialéctico de Marx y Engels.

SENSUALISMO ESTÉTICO. — En las artes plásticas, el sensualismo se produce mediante un incremento de los valores de percepción, con la disminución correspondiente de los relativos al conocimiento. Se representa lo que se ve, y aún, en la noción de ver, se acumula, hasta el máximo, toda la gama aportada por la sensualidad, o por su inmediata la sensibilidad. Por todo ello, el sensualismo estético es una exacerbación del naturalismo, que presupone una posición contraria al espiritualismo. Aparte los momentos característicos del estilo naturalista sensual, uno de cuyos destacados representantes hallamos en Boucher, este modo se relaciona con todas las expresiones materialistas y así vemos en el barroco algo así como el sensualismo elevado a drama. Esto se puede constatar perfectamente en el arte alejandrino y también en el de la India, cuya arquitectura, no lejana de nuestro modernismo occidental, traduce una dolorosa gestación de los elementos materiales y sensuales.

SENTIMENTALISMO. — El sentimiento, como respuesta al estímulo, es uno de los modos primordiales de la actividad humana. Casi todas las obras del hombre se hallan teñidas de sentimiento, más o menos intensamente. Pero se considera como sentimentalista aquella posición en la cual todo otro factor expresivo o representativo queda automáticamente subordinado a la necesidad de expansión sentimental. En la música gregoriana, en la pintura de Mantegna, en la lírica de Dante o de Eliot, hay, no cabe duda de ello, un grave y profundo sentimiento, el cual, diríamos, casi es el que enhebra toda la conductividad, la coherencia, de la creación. Sin embargo, nada más lejos de lo justo que considerar como sentimentalistas a estos tipos de creación. Ello es así a causa de que, en su trama espiritual, el sentimiento permanece sirviendo a más altos ideales, a estructuras más rigurosas y dogmáticas. Hay sentimiento, asimismo, en la poesía de

Virgilio, y también en el antiquísimo poema de Gilgamesh, pero tampoco en esas maneras líricas se ve la ordenación simbólica o simplemente poemática vencida por el magma sentimental. Es necesario llegar hasta el cristianismo y, más aún, superar muchas etapas, para, coordinando la aportación personalista y trascendentalmente humana de la doctrina mencionada, con el humanismo y, posteriormente, con los impulsos de libre acción románticos, llegar hasta la concreción de esa «caída» de lo sentimentalista. Musicalmente, lo sentimental se traduce como melodismo.

SIGNIFICATIVISMO. — Por significativismo entendemos el cultivo consciente de los valores de significación, implícitos en todo arte. Estos valores se hallan en la interferencia de lo subjetivo y de lo universal. Von Gabelentz ha indicado que el lenguaje no sólo nos sirve para decir las cosas, sino también para expresarnos a nosotros mismos. Esta afirmación corresponde a la primera de las posiciones aludidas. Respecto a la segunda, recordemos que Paracelso se expresó sobre la posibilidad de establecer tantas *mancias*, o artes hermenéuticas, cuantos sistemas de líneas (o de imágenes o de formas) se presenten ante la visión, lo mismo en lo puramente humano que en el conjunto de la naturaleza.

A través de diversas ocasiones, y en especial al referirnos al intencionalismo, hemos aludido a este hecho de la significación, apresado en el estilo. Desde siempre, la forma ha surgido como concreción de unos datos irracionales, provinentes de la pasión personal, de las características étnicas o del ambiente, o de la emanación del ideal o modelo; pero ha sido a partir del esfuerzo de objetivación crítica, realizado en el presente, que se ha llegado a una plena consciencia de cuanto, en el arte, pertenece a lo significativo. Es a ello que se refiere Worringer cuando habla de la predilección que otorga a la «voluntad artística» sobre la capacidad simple. Hasta nuestro tiempo, la crítica funcionaba solamente sobre los soportes de la capacidad, o sea resultado virtual, virtuoso, conseguido, y los relativos valores admirados en cada época. Posteriormente, Herbert Read ha insistido sobre el interés de las «formas significativas», liberando con ello al arte de la amenaza que sobre él pesaba, ejercida por los puristas estetas que solamente conciben el arte como fruición. Por el contrario, nosotros creemos que el arte es, ante todo, concreción del ambiente, dramática, del hombre y su circunstancia; que tiene la potestad y la misión de cristalizar ese momento de las fuerzas espirituales de la cultura y del universo, y que, por ende, en él se hallan, más o menos explícitas, todas las leyes, anhelos, radiaciones, e incluso explicaciones, que puedan caber en cualquier postura vital ante los problemas que integra la existencia.

¿En qué consiste el significar?, nos preguntamos, no obstante,

todavía. Significar es, primordialmente, integrar. Raimundo Lulio definió con cierto estilo sabiamente redundante el misterio del proceso significativo, diciendo: «La significación es la revelación de *secretos* que son mostrados con el signo». De extraordinario interés hallamos aquí: la gravitación en torno del objeto material «signo», y también la alusión a los «secretos» que son mostrados por esa vía indirecta. Todo ello nos reconduce a nuestra personal relación con el universo, por la cual intuímos como destino del mismo un sucesivo desvelarse hasta una desnudez absoluta que es el éxtasis eterno. La compensación de la contingencia es la belleza de la multiplicidad de las formas. Y también la posibilidad de la armonía de sus relaciones. Pues bien; los procesos significativos son aquellos que nos hacen gozar por la posesión de esa belleza y de las interioridades mundiales que, dentro de la misma, se nos ofrecen.

Cuando el estilo artístico obedece claramente a esta necesidad de expresar, de sumir intenciones, de significar, en suma, adquiere una inmensa capacidad, no sólo de liberación, sino de posesión, de adquisición del elemento externo, deseado, inspirador. Se produce la soñada interfusión de cualidades entre el sujeto y el objeto. Por eso, tantas veces, las obras maestras son los puntos medios entre la personalidad del artista y la de su ideal-modelo. Porque el artista, y el hombre, es el ser perpetuamente «lanzado hacia»; lo que bíblicamente se denomina con tanto acierto «varón de deseos». Y el «vivir-sin», que es propio de su condición, por todas partes, espacial y temporalmente, limitada, se transmuta, por la creación artística significativa, en un «vivir-con», lo que parecía imposible perder para la eternidad. El estilo, dirigido por la intensidad terrible del anhelo, obra como en el crimen, cuando la consciencia sacudida por una vivencia de poder inaudito «tiende a reproducir exactamente las condiciones del origen de la crisis».

El proceso de la significación suele cumplirse por el apasionado procedimiento expresionista, o por la repentina concreción en lo que denominamos signo. En el signo vive la esencia de lo deseado; por ahí se relaciona con la «idea» de los griegos y, a manera de ella, constituye una aparición. Relativamente a la trascendencia, el signo aparece en el estilo que Dante refiere como anagógico, por el cual un hecho o un objeto material asumen el poder de desdoblarse infinitamente. Sucede como en la ley de los triángulos semejantes; sólo que en el desdoblamiento se crea un triángulo cuya altura es infinita. En esas significaciones universales, trascendentes, se revela el máximo esfuerzo de que es capaz el espíritu humano, al relacionar lo concreto con lo abstracto y lo abstracto con lo sobrenatural. Desde la perspectiva de las significaciones, el arte recobra, si bien bajo diferente hori-

zonte, aquel practicismo espiritual que vemos constantemente en el arte mágico de los primitivos. Traspasados los umbrales de la estética, no retrocedemos a la magia, sino que nos adentramos por las nuevas regiones del universalismo. Como otra de las practicabilidades artísticas, ha surgido, desde los albores del romanticismo, la concepción de un arte cuya misión sería, no sólo la histórica, la cronista, de conservar como un *Museo de concreciones,* de las posibilidades estilísticas humanas, sino que su origen estaría determinado radicalmente por un impulso de proyección hacia el futuro; esto es, de acercar hasta el presente nuevas dimensiones del espíritu. La más pura justificación del cultivo de la imagen, en poesía, o de lo irracional, en pintura, reside precisamente en ese situarse frente al misterio, para desentrañar sus obscuras armonías y hallar la forma de nuevas significaciones, La imagen total del hombre es la suma de todas las posibilidades de expresión y representación que haya cumplido sobre la tierra.

SIMBOLISMO. — El simbolismo es el sistema de relación constituído por los símbolos. El concepto de símbolo es algo que no se puede determinar con exactitud absoluta, ya que el uso de las posibilidades inherentes a la cosa simbólica ha variado en el transcurso del tiempo y también con arreglo a los sectores culturales que han utilizado lo simbólico. En general, símbolo equivale a «imagen de relación», o a objeto que asume las cualidades de la imagen aludida. De exacta manera a como acontece en el signo, el símbolo es integración, y etimológicamente su esencia no es otra sino esa capacidad de ser en sí y valer, simultáneamente, para representar alguna otra cosa, cuya presencia es potencial en el símbolo. Los símbolos pueden ser de diferentes órdenes, pero cabe distribuirlos en cuatro grandes grupos: los objetos ideales que substituyen a cosas reales, los objetos ideales que se presentan en función de otros objetos ideales ocultos, los objetos reales que equivalen a otros objetos reales, y los objetos reales que significan objetos ideales. En los cuatro casos, la función es la misma y opera en dos sentidos primordiales: el de representar y el de relacionar. En el simbolismo se busca, ante todo, hallar el sistema áureo de las relaciones de las cosas; para ello se obedece al inmediato y automático seleccionar de la intuición que por medio de las llamadas «asociaciones de ideas» facilita de continuo símbolos, sobre todo del grupo de los objetos sensibles, o bien organiza racionalmente la distribución de esa red de concomitancias, por medio de una cuidadosa distribución de las «correspondencias». Todos los sistemas simbolistas combinan ambas posibilidades y, en sus principios, se deben casi únicamente al modo intuitivo de simbolizar, en sus estadios avanzados no tienen más recurso que establecer progresivamente nue-

vas relaciones. Esto es fácil de constatar, por ejemplo, en el simbolismo mitológico. Sus grandes creaciones son geniales maneras de intuir bruscamente el orden universal, personificando las cualidades divinas de las cosas y de su integración total. Con posterioridad, las alegorías vienen a enriquecer y también a desvirtuar la belleza de esos símbolos primitivos que, casi siempre, son de una impresionante sencillez y de una necesidad absoluta.

De ello se desprende que el simbolismo es una fase del conocimiento humano. Después del prodigio de la distinción de las diferentes realidades y del reflejo de sus nombres, viene la precisión de establecer uniones entre las cosas para salvarlas de su aislamiento, o sea para utilizarlas, en la expresión espiritual del mundo. Entonces es cuando empiezan a percibirse los valores procedentes de las asociaciones instintivas que antes aludimos. La relación: rojo-sangre, o la de inmensidad-cielo, son las puertas por donde el hombre penetra en los dominios de lo abstracto y de la coherencia final del universo. De ahí que todos los modos de organizar el mundo primitivos sean simbolistas. En las religiones de la India, en la de Persia, en las de la inmensa mayoría de pueblos que, superada la primera etapa de terror primigenio, entran en la idea de la armonía mística del mundo, el símbolo ocupa el lugar central del pensamiento. En el magicismo chino, en el etrusco, en el caldeo, etc., se establecen las *relaciones* de todas las cosas y lo que parecía inarticulado se organiza según ese sistema que procede mentalmente por selecciones automáticas, teniendo en cuenta el poder y la belleza de las correspondencias elegidas. Esa forma intuitiva del pensar, que precede al análisis lógico, y a la síntesis racionalista-científica, tiene su razón natural de ser en la facultad del pensamiento humano de pensar por imágenes; esto es, de integrar ilustraciones, aclaraciones súbitas, en el sistema discursivo de su procedimiento. Por esta causa, el simbolismo no es privativo de un grupo étnico o tiempo determinado, sino que se halla en todas las fases culturales, pudiendo, por consiguiente, hablarse de simbolismo primitivo, mitológico, religioso-litúrgico, primigenio-ritual, estético, popular, etc.

El simbolismo es, además de ello, una expresión de las posibilidades líricas del pensamiento; el simbolismo procede del amor. Nace de la necesidad de religar los objetos físicos con los ideales, los oníricos con los sentimentales, etc. El simbolismo, en los pueblos primitivos, se lleva a extremos tan graves como el narrado por exploradores africanos que cuentan como en ciertas regiones de Nigeria, el rey y la reina, asimilados a la Luna y a Venus, han de ser sacrificados en la época de su conjunción astral, integrando así el vivir terrestre en una ordenación cósmica que conduce hasta la muerte por el puro anhelo de reproducir los grandes dramas del cielo. A semejantes ritos pudieron deber su origen

los nombres de las constelaciones; otra de las importantes realizaciones del simbolismo. Aquí, la relación cumple la función de humanizar lo astral no menos que la de dar valores celestes a las figuras y a los cuerpos que habitan en la tierra. Mientras que el expresionismo tiende a vivir dramáticamente el estilo, y a confundir lo personal con lo universal, el simbolismo procura unir líricamente lo lejano, lo distinto, guardándose de destruir los límites de las cosas. La idea de relación presupone la del singularismo de cada fenómeno y también la de la distancia que entre sí los escinde. El expresionismo, para vencer esa tragedia del espacio, acude al expediente destructivo; por el contrario, el simbolismo se conforma con «abrir ventanas» entre las realidades e, imantándolas entre sí, presentizar el gran anhelo de la unidad final de todo. El símbolo satisface al sentimiento por esa vía directa de la transposición, de la concomitancia. Y, al mismo tiempo, calma a la inteligencia ofreciéndole una síntesis instantánea de las cosas. Viene a realizar el equilibrio entre el mundo interior (imagen) y el exterior (realidad), llenando el vacío pavoroso que media entre ambos y dando al hombre la sensación de que esa escisión tremenda no es definitiva ni invencible. De todo esto se desprende que el más importante modo de los símbolos es el que realiza la unión entre los objetos imaginarios (o espirituales) y los reales. Cuando es una cosa material la que representa a otra inmaterial, se puede decir que ella en verdad soporta toda la carga emotiva, substancial, de la segunda. El símbolo auténtico queda constituído, no por la cosa real aludida, sino por su imagen. Las imágenes simbólicas son así los objetos intermedios entre el mundo de la realidad fenomenológica y el de las verdades espirituales que significan.

SIMBOLISMO ARTÍSTICO Y LITERARIO.—Suficientemente conocido es el hecho de que las imágenes integran acciones afectivas. Es por el sistema de cualidades inherente a las cosas, bien se trate de objetos reales o imaginarios, que el universo estático deviene dinámico, y que lo inmanente se transforma en trascendente. Cuando algo se halla ante la percepción o ante la imaginación humana, lo primero que actúa sobre el espíritu es ese invisible sistema de las cualidades de la cosa, que ejerce su poderío sobre la atención y sobre esa porción de anhelo que es la médula del existente hombre. De ahí que el simbolismo sea la organización del mundo con areglo a las cualidades de las cosas; ellas y no otras son las ventanas que se abren entre los diversos objetos, para relacionarlos y otorgarles coherencia significativa e intencional. De ahí resulta que el modo infalible para entrar en la trama de un simbolismo sea, cuando la intuición retrasa su dictamen, el análisis de las cualidades del símbolo; entre ellas

se advierte la razón de la transferencia y el objeto-potencia que se esconde tras la simbolización.

Esta fidelidad al orden de las cualidades se comprueba siempre que se consideran distintos simbolismos, ya sean míticos, populares, mágicos, etc. Por ejemplo, en un *Diccionario de los sueños* se dice que las ortigas significan falsa amistad, que el laurel simboliza la gloria, etc. El proceso es harto evidente para que precise comentarios. Igualmente acaece cuando se trata de sueños célebres, como el de Hécuba, la cual soñó dar a luz una antorcha que incendiaba la ciudadela de Troya; efectivamente, su hijo Paris debía ser la causa de la destrucción de la ciudad prehelénica. El simbolismo, en ocasiones como la citada, sirve al profetismo. Y siempre sigue fiel a la tónica de la integración simultánea y extática de las cualidades. Por ejemplo, las correspondencias: Sol-color amarillo-gloria; azul-cielo-elevación; negro-noche-desesperación; etcétera. En un libro sobre presagios se indica que «ya se sabe que una de las formas favoritas de los conjuros es servirse de objetos que recuerden la forma de aquellos de los que se teme su maléfica acción».

Por tal motivo, el simbolismo artístico, ya se trate de simbolismo literario, pictórico o musical, sigue perteneciendo a este vastísimo modo de comprender el mundo y de hacerlo asequible e íntimo, significativo para la sensibilidad y el anhelo personal. Simbolismo, en mayor o menor grado, se da donde hay imagen —ese estado intermedio entre la cosa y la nada— y por ello puede señalarse su presencia en casi todas las obras de arte de todos los tiempos. En especial en las artes orientales que, hasta el presente, permanecen sumidas en la concepción del sentido del mundo, en contra de la visión objetual de los occidentales, es de uso constante el procedimiento simbólico. Históricamente, el simbolismo artístico coincide con las épocas protohistóricas del establecimiento de los grandes mitos raciales y universales. En las religiones de los aztecas, como en la de los griegos, se despliega abundante simbolismo que se refleja en el arte. Los personajes fundamentales del teatro donde la humanidad transcurre: cielo, sol, horizonte, mar, tinieblas, son asimilados a dioses y héroes que libran sus batallas diarias por la posesión del mundo. Osiris, Mithra, Orfeo, Helios, etc., son las creaciones del simbolismo antropomórfico, en su auroral cosmovisión, transcrita en poesía universal y penetrante.

Posteriormente, el cristianismo incorporó determinados elementos simbólicos a su liturgia y ordenó la ritualización exacta de éstos. En el arte religioso, creado en función de su tema, aparecen continuamente símbolos diversos. Y asimismo en la pintura renacentista que redescubre el mundo de la antigüedad con todas sus definitivas versiones sobre los problemas cósmicos. Sin embargo,

ni en la obra de Leonardo ni en la de Giovanni Bellini se ostenta todavía lo que en el presente concebimos concretamente como simbolismo. Sucede también de este modo en el teatro teológico español; las alegorías de Calderón tampoco son estricto simbolismo. Y ello es así por cuanto *el simbolismo artístico se cumple como estilo en la medida que la pasión del símbolo devora toda otra entidad constitutiva;* vemos cómo en este ismo se han de llenar los mismos requisitos que en otros. Y principalmente la calcinación de todo elemento adyacente o, por lo menos, su minoración, hasta otorgar una evidente primacía al factor cuyo nombre y significación toma.

El simbolismo artístico acaece durante el siglo XIX, cuando la cultura europea ha recorrido ya diversas etapas de su formación y ha experimentado las decisivas decepciones de muchísimas posiciones estilísticas. Entonces, el simbolismo aparece a algunos como la solución de la confusión entre tantas divergentes tentativas y tan inútiles pretensiones de reducir el mundo a fórmulas científicas o estéticas. Indudablemente, en el origen del movimiento simbolista tienen importancia decisiva el arqueologismo y el neoclasicismo. De lo parnasiano, como concomitancia del arte del siglo XVIII, y del conocimiento de las grandes civilizaciones de la antigüedad, se origina la creencia en la posibilidad de restaurar ese sistema instintivo, lírico, totalitario, que es el simbolismo. André Beaunier dice al respecto que si «el mundo de los fenómenos era para el parnasiano y para el positivista la suprema realidad, no es para el metafísico (simbolista) sino la apariencia exterior de la realidad esencial, donde, si él quiere, constituye en su conjunto *una especie de vasta alegoría cuyo significado es misterioso*». Añadiendo: «El papel de los poetas simbolistas consiste en restituir, de una manera u otra, en el espíritu moderno, una facultad perdida: el sentido del misterio».

Por consiguiente, de acuerdo con estas premisas, el simbolismo artístico se originó de la doble necesidad de entenebrecer el mundo (para la luz de la razón) y aclararlo de nuevo por el medio personalista y estético por excelencia de los símbolos. Una vez planteado el horizonte de esa posibilidad, la poesía se lanzó hacia el cultivo exhaustivo de todas las practicabilidades dadas en ella. Stephan Mallarmé (1842-1898) se halla entre los propulsores de la tendencia, y en su *Nenúfar Blanco* escribe: «Separado, se está junto; yo me inmiscuyo a su confusa intimidad, en esa suspensión sobre el agua donde mi pensamiento prolonga lo indeciso». En este breve párrafo pueden observarse las características de este estilo que tiende a reproducir el sentimiento del misterio por la elocución misteriosa, en la que la sola claridad nos es dada por las correspondencias. En este caso: agua-pensamiento-indecisión.

Otros poetas, en especial franceses, se incorporaron a la ten-

dencia, aportando, según su temperamento, uno u otro matiz, desde el impresionista y dulcemente lírico de Verlaine (1844-1896), al colorista de Verhaeren, o al seco y relampagueante de Arthur Rimbaud (1854-1891), maestro en el arte de hallar las más difíciles correspondencias. Al cantor del *Barco Ebrio* se deben las conocidas sobre los colores de las vocales: A-negra, E-blanca, I-roja, O-azul, U-verde, tan arbitrarias y encantadoras como las asimilaciones de Skrjabin: Do-rojo, Re-amarillo, Mi-azul, Sol-anaranjado, La-verde, hechas a propósito de su sinfonía para color y música *Prometheo*. Estas relaciones formadas por los simbolistas no proceden ni de las percepciones de la sensibilidad ni del puro dictado de la inteligencia, debiéndose más bien a una suerte de automatismo elemental, a diferencia de otras asimilaciones de significación más evidente, como, por ejemplo, la indicación de Weininger: «Violeta; estar indeciso entre bien y mal, entre placer y dolor». El simbolismo poético usó abundantemente de las sugerencias de los colores y del apoyo de toda suerte de adjetivos; en ellos se daba precisamente la capacidad de imantación de los substantivos, para abrir su materia a todos los horizontes. La imagen específicamente propia del simbolismo artístico es la que usa elementos reales para una finalidad imaginaria. Coincidente en esta tendencia con el romanticismo, la corriente simbolista parece profesar la fe del destino inefable, indeterminado, infinito del hombre, fe que podría concretarse en esta proposición: El hombre viene del mundo de los objetos reales y se dirige al de los objetos imaginarios.

La obra de Rimbaud, la de Lautrèamont, parte de la de Baudelaire, significan un paso adelante en la exposición de la crisis humana frente a la realidad; continuando en la brecha abierta por la generación de Shelley, de Hölderlin y de Novalis; ahondan en el misterio de todos los dualismos, en especial en el de lo real y lo imaginario. Situados en la cresta que divide esas dos vertientes mágicas, que son la propiedad del hombre, los poetas simbolistas interfieren constantemente en sus creaciones elementos de la belleza de uno y otro mundo y, si se atreven a declararse por el espíritu en contra de la vida, es cuando, por esa nostalgia substancial, oyen más conmovedoramente el canto de las sirenas existenciales, que eleva y sublima cualquier cosa de lo cotidiano, para que el lirismo contemplativo no la desprecie absolutamente. En Mallarmé, convive con el anhelo simbolista de vivir en el universo de las imágenes un ansia impresionista de recibir también los mensajes de la naturaleza. Vimos como, entre los románticos, se dió también frecuentemente este doble impulso hacia lo indecible y hacia lo natural. ¿Por qué esas continuas vacilaciones? Sin duda porque el hombre no sabe todavía exactamente dónde se halla el centro de gravedad de su destino; podría decirse que le

sobran facultades espirituales y sensitivas y, sobre todo, tiempo. El símbolo quiere anular el tiempo; la música simbolista busca el acorde para concentrar en él toda la belleza temporalista de la melodía; la poesía quema la discursividad para reducir a la imagen instantánea la hermosura de su contorno; William Blake expresa con exactitud ese anhelo diciendo que desea la inmensidad en la palma de la mano y la eternidad en un instante. El creador de *Urizen* es otro de los grandes precursores del simbolismo y de sus más exasperadas consecuencias; especifica que los símbolos no pueden consistir en una analogía inmutable, en una fórmula fija para uso repetido; señala que cada símbolo es algo viviente, capaz de indefinidas e imprevisibles transmutaciones, y que su intelección no puede codificarse en un formulario como los que la magia o el simbolismo primitivo y popular proponen.

Cuando, en la imagen simbolista, se verifica una transferencia de cualidades o de objetos, es siempre para enriquecer, para aumentar las posibilidades ascensionales de la cosa. El instinto poético cambia, sin solicitar permiso a la consciencia para ello, todo valor inferior por el que lo supera. El arte es, además de una liberación, una apropiación; esto es, un modo de generar riquezas. Y la lírica constata este anhelo de enriquecimiento por la abundancia, en los sistemas imagísticos simbolistas, de substantivos correspondientes a las más ricas materias producidas por el universo. Cuando el mismo San Juan de Patmos quiere, en su Apocalipsis, conducirnos a los umbrales de la Jerusalén eterna, arroja, entre sus dogmáticas sentencias, puñados de imágenes maravillosas cuajadas de joyería. Abundan los topacios, el oro transparente, etc. Y esto sucede así porque la concepción cósmica del simbolismo reconoce el valor de esas materias privilegiadas por su belleza y quiere relacionarlas estrechamente con aquellas otras substancias espirituales de idéntica valoración. El simbolismo artístico, pues, constituye la respuesta al simbolismo-concepción del mundo. De la comprensión de todo como signos, como señales de algo que se halla escondido, y simultáneamente ofrecido, a la posesión del hombre, surge la correspondiente creación basada en el uso simbólico de todos esos objetos-signos. De ahí que el pez, después de haber servido, en los tiempos primitivos del cristianismo, para señalar la presencia de la espiritualidad y comunidad cristianas, haya quedado imantado de esa significación, ennoblecido por ese uso. Más aún; cuando Blake dice que el león, la pantera, etc., son «porciones de eternidad demasiado grandes para el ojo del hombre», quiere decir que la aparente inutilidad de muchas cosas del universo tiene su contrario en la significación de todo ello, como referencia a los valores eternos que, en su desnudez, desconocemos. Por lo mismo, en última instancia, la poesía simbolista quiere ser la vía perfecta para la

huída del mundo fenomenológico y la entrada en el universo metafísico de las realidades esenciales; abstractas por su valor absoluto y general; concretas, por cuanto no pierden su figura ni su condición singular, cuya suma es la riqueza del mundo.

Hacia el año 1880 se inició en Francia y en Alemania el simbolismo pictórico. Técnicamente consiste, como el nazarenismo precedente, y el prerrafaelismo inglés, en una forma de tematismo; esto es, de sumisión del estilo al tema. Pero lo que, a juicio de muchos críticos dominados por el amor a lo estrictamente plástico, constituye casi un crimen, o sea la renuncia a la expresividad del puro plasticismo, es, al mismo tiempo, la gloria de esos movimientos a los que no es posible denominar despectivamente «temáticos», por cuanto en ellos el tema no es la finalidad, sino un medio para alcanzar «otra cosa». Si la pintura tiene, como medios expresivos, los referentes a la factura y a las calidades que ésta toma al obedecer la presión espiritual del artista, no por ello hay que desdeñar los valores temáticos, más cuando en casos como el que consideramos conducen a una maravillosa gama de matices espirituales. La falta de estilo que se ha señalado a propósito de Schiele o de Böcklin no es en ellos sino la señal de su fanatismo respecto al orden de lo que denominaríamos la factura espiritual de la creación.

De exacto modo a como acontecía a Rossetti o a Burne Jones, los pintores simbolistas reducen su intencionalidad al plano de lo temático-alusivo, o sea a lograr valores simbolistas, a crear mundos de ensueño, ilustraciones sí, pero de indiscutible belleza, aun situada en el extremo opuesto a la obtenida por medios «lícitos», de la llamada pintura pura. Arnold Böcklin (1827-1901) es, con Gustave Moreau (1826-1896), el más neto representante de la tendencia. Todo en sus cuadros ha sido sacrificado al tema, en la medida que éste sirve a la necesidad espiritual de abrir dimensiones desconocidas a la contemplación; para ello, no necesita sumirse en un visionarismo total, ni puede todavía inventar libremente cómo lo hará el surrealismo. La inmensa tristeza de Böcklin sacia sus anhelos con la creación de mundos mitológicos, llenos de quimeras y de seres con expresión hambrienta y crepuscular, irisados de ambiciones desconocidas y de pasiones que no pueden ocultar tras la máscara de sus formas irreales. La sirena es el símbolo por antonomasia de ese estado de ánimo y de la añoranza que integra; su dualismo físico, en el que se insertan un cuerpo de mujer y un cuerpo de monstruoso pez, es como el dualismo de la existencia, hecha de vida y muerte, de presencia y de ausencia, de realidad y de ensueño. El mar es el escenario predilecto de ese drama; allá «donde un vasto esfuerzo inútil se realiza», para producir esas expresiones, esos símbolos del mortal sufrimiento.

La pintura de Moreau se complace mejor en evocaciones de grandes cuadros históricos, bien que interpretados mitológicamente, con un intenso sentido de su capacidad sintética y agónica. No hay que olvidar que el simbolismo coincide con el fin del siglo XIX y que los llamados «crepuscularismo» y «decadentismo» coexisten en él, al extremo de que otro de los destacados simbolistas, A. Beardsley (1872-1898), dijese: «El arte decadente soy yo». El simbolismo significaba, por tanto, históricamente, el extremo crepuscular de la curva iniciada por la aurora del simbolismo mitológico. Otros pintores simbolistas son Klimt (1862-1918) y Max Klinger (1857-1920). También se ha relacionado con el simbolismo la pintura de Puvis de Chavannes (1824-1898), la de Gauguin y la de Bernard. Georges Albert Aurier definió en 1891 los caracteres que debía reunir la pintura simbolista diciendo que «ésta tenía que ser: 1) Ideísta, porque su único ideal consistiría en la expresión de la Idea. 2) Simbolista, porque expresaría esta Idea mediante formas. 3) Sintetista, porque habría de describir esos signos, esas formas, según un modo de comprensión general (estilo neutro). 4) Subjetiva, porque en ella el objeto no sería sino un signo de la Idea percibida por el sujeto, y 5) consecuentemente Decorativa, porque la pintura decorativa propiamente dicha, tal cual fué concebida por los egipcios y muy probablemente por los griegos y por los primitivos, no es otra cosa que una manifestación de arte a la vez subjetivo, sintético, simbolista e ideísta».

En el dominio de la música, paralelamente a la tendencia de Arnold Böcklin y comparado con frecuencia, estilísticamente a ella, se daba el profundo fenómeno del wagnerismo. Prescindiendo ahora de todos sus factores excepto el simbólico, hemos de reconocer en Wagner el verdadero iniciador de lo que, relativamente, podría denominarse simbolismo musical. Muchos de sus *leit-motiven*, más que expresar ideas, aspiran a simbolizarlas. Y, respecto al teatro, Wagner usa constantemente de elementos simbolistas extraídos de su profunda cultura de mitólogo, siendo en *Parsifal* donde verdadera y líricamente llega a la medula del proceso simbolista, tanto en el planteamiento del drama de la salvación por la pureza, como en la contextura de los pormenores representativos y musicales. Es a partir de la herida de Amfortas que se hace comprensible el teatro de Maurice Maeterlink, con sus continuas alusiones, sus símbolos repetidos hasta la obsesión, y su atmósfera submarina o subterránea. Musicalmente, el simbolismo wagneriano tiene sus continuadores en Debussy (1862-1918) y en Skrjabin (1872-1915). Ambos siguen la tónica de contraer al acorde la belleza y la significación musicales, si bien el simbolismo, en el primero de ellos, convive constantemente con el impresionismo, a la manera de la lírica de Ma-

llarmé, mientras que en el segundo se intensifica expresionísticamente hacia lo místico. Sin embargo, estas condiciones no impiden que el simbolismo de Debussy sea con frecuencia obscuro, crepuscular, disolvente, mientras que el de Skrjabin arde como una montaña de fuego y levanta torbellinos de luz que, como antes se indicó, aspiraban a hacerse visibles por medio del sistema de correspondencias entre las notas y los colores luminosos. Su *Prometheo* es la máxima obra del simbolismo musical. En ella cada uno de los motivos tiene una significación, subordinada a la conjunción total de expresar una leyenda mitológica griega por la cual el fuego robado por Prometeo era la inteligencia de los dioses (así se dice exactamente en la mitología fenicia) y que, al ser entregada a los hombres, hizo despertar en ellos la libertad y el espíritu creador.

SIMBOLISMO ESPACIAL. — Consiste en la aplicación, en los dominios arquitectónicos, de los principios simbolistas y trata, por todos los medios plásticos posibles, de incrementar el poder sugerente de los puntos situados en las perspectivas. El Rococó, seguramente sin saberlo, está totalmente impregnado de esa tendencia que tiende a la sensualización extrema del espacio. En el presente, son los rusos quienes más han trabajado en esta dirección, tanto los pintores de principios de siglo, cuyo último exponente es un Berman, como los decoradores del Ballet. En cuanto al modo espiritual de cómo se producen tales resultados, repetimos lo indicado al referirnos al simbolismo en general.

SIMBOLISMO SURREALISTA. — Sentados los principios del simbolismo y la técnica de procedimiento seguida por éste al atribuir al adjetivo la misión de dirigir al substantivo hacia la unión mística entre los diversos objetos: reales, imaginarios, etc., hemos de señalar que el resultado positivo del simbolismo es, en la lírica o en la pintura, la constitución de unos mundos-imágenes, cuya coherencia reside en sus valores de significación y de alusión. Por consiguiente, el simbolismo persiste mientras esas alusiones y esos significados no traspasan las fronteras de la inteligibilidad y de lo racional. La máquina simbolista se sitúa en el mundo real y en el imaginario como reflejo del real. Sin embargo, existe un momento en el que ese sistema creado por el simbolismo tiende insensiblemente a desplazarse hacia lo desconocido y, por medio de ciertas asociaciones irracionales de ideas, o de destrucciones de la realidad, se precipita en lo que, lógicamente, resulta incoherente e inhumano. Se verifica entonces, simultáneamente, el fenómeno de la insurrección de las imágenes. Parece como si éstas, cansadas de servir al juego de los significados y de las representaciones, quisieran asumir bruscamente un valor

absoluto *per se*. Arpad Mezei, a propósito de esto, ha dicho: «El surrealismo demuestra que la palabra es una construcción multidimensional. Después de haber sido una conjunción de signos (señales sometidas a un canon fijo) el lenguaje aparece como una reunión de símbolos (valores variables hasta lo indefinido). Al romperse la trabazón de las imágenes nos encontramos en un tercer estado de las posibilidades del pensamiento. El primero consistía en la percepción simple de la realidad; el segundo, en su uso para finalidades simbólicas, con sumisión de los objetos a las significaciones; el tercero consiste en la destitución, no ya de los objetos, sino también de las significaciones. Entonces aparece la anarquía de las imágenes y en esa condición permanece hasta que se halla una nueva concepción del sentido, un supraracionalismo que concilie todos los sistemas transitivos señalados. Por ejemplo, el verso de José M.ª Hinojosa en el que se dice: «de las bocas perdidas en medio de los bosques», pertenece a los dominios simbolistas por cuanto no es necesario un excesivo esfuerzo mental para relacionar todos los elementos que entran en juego. Como en el caso de la relación mallarmeana: agua-pensamiento-indecisión, las correspondencias que ligan: bosques-perdidas-bocas, son asimismo evidentes. Por el contrario, en este verso de Garcés: «Como un pájaro triste solloza la ventana», ya no es posible encontrar tan sencillamente la razón de la asimilación: pájaro-ventana. Además, el verbo sollozar, directamente aplicado sobre un substantivo tan lejano como ventana, impone de inmediato un valor de disidencia y de ruptura, equivalente de las más duras disonancias musicales y que es, precisamente, el efecto buscado por el surrealismo para lograr la catharsis específica del estilo. Casi toda la lírica surrealista se halla construída sobre estas adjetivaciones disidentes; podríamos citar multitud de ejemplos, pero baste con estas dos imágenes de Tristán Tzara y de Paul Eluard, respectivamente: «catedral de carbón» y «ruinas virginales».

En la pintura, el proceso de superación del símbolo se verifica de exacto modo, pues para la relación real-irreal da lo mismo que la sintaxis opere con palabras o con imágenes plásticas. La transición entre el uso de símbolos inteligibles, del tipo de los de un Böcklin, a la necesidad de los ininteligibles, de la condición de los creados por Tanguy, tiene acaso su punto medio en la obra de René Magritte, cuyas composiciones, aun perteneciendo al estilo neutro y a la *misse en scène* más puramente surrealista, ostentan tal unidad y potencia significativas que devienen absolutamente aprehensibles.

SIMBOLISMO TRADICIONAL. — Revalorado recientemente por el interés de la psicología, en particular de la escuela de

Carl Gustav Jung, el simbolismo tradicional y esotérico, plasmado en el arte, trasvasado a la poesía, contenido también en la alquimia, la astrología y la magia (Jung ha asimilado mágico a psíquico), se funda en varias leyes: la de la unidad esencial del universo, la de su organización por órdenes paralelos que permiten establecer analogías de sistemas y correspondencias de elementos, y la concomitancia que se produce entre tales factores de conexión. El simbolismo tradicional expone los valores simbólicos (expresivos, significativos intelectuales, pero también emocionales y vivenciales) del espacio y la orientación, los números y las letras, los colores y las formas, los seres animados, los objetos, los cuerpos celestes y constelaciones. Obras maestras de ese simbolismo son el Zodíaco, la mitología planetaria, gran parte de los ritos y ceremonias del «período auroral» de la humanidad, denominado astrobiológico por Berthelot (casi coincide con el neolítico, desde el 5000 a. J. C. a la cultura griega) y las láminas del Tarot. En esa tradición se insertan las antiquísimas modalidades de la cultura megalítica occidental, pero principalmente los resultados de la ciencia del universo de egipcios, caldeos, orientales medios y extremoorientales; las diversas escuelas que han estudiado el problema no están conformes en la prioridad, pero parece lo más probable que se deba a Mesopotamia. Durante el Bajo Imperio romano, con el reflorecimiento de los países sometidos, en especial del círculo alejandrino, las doctrinas orientales volvieron a lograr predicamento. Un libro esencial para la historia del simbolismo en Occidente es *Hieroglyphica*, de Horapollo Niliacus (siglos II o III d. J. C.) revalorizado, comentado y ampliado en el Renacimiento por I. P. Valeriano, en obra de igual título que logró amplia difusión (V. *Emblematismo).* Pero durante la Edad Media, los contactos con Persia (y Sumeria) a través de Bizancio, del Islam, etc. (Cf. Baltrusaitis *Art Sumerien. Art Roman)* fomentaron el elevado simbolismo artístico, en convergencia con la tradición bíblica y cristiana, inspirada esencialmente en los libros proféticos y el Apocalipsis. Misticismo y simbolismo se alían en las obras medievales de Alain de Lille, Herrade de Landsberg, Hildegarde de Bingen, Bernard Silvestre, John de Salisbury, Rabano Maurus, Hugues de Saint-Víctor, etc. La literatura medieval y renacentista quedó impregnada de simbolismo. Para probarlo aduciremos un solo ejemplo tomado de una obra de Chrestien de Troyes, el creador o remodelador de leyendas de caballerías, a propósito de Parsifal, el caballero que buscara el Santo Graal: «Un bloque de mármol rojo flota en el agua y una espada está clavada en él. El caballero que pueda sacarla será el descendiente del rey David. Va vestido de una cota de seda roja y el anciano que le acompaña le pone un manto de seda escarlata... Parsifal encuentra un caballero

cuya armadura roja vuelve rojos los ojos que la miran. Sus armas son rojas. Tiene en la mano una copa de oro rojo, su piel es blanca y sus cabellos son rojos». Una fuente de poesía y sentido profundísimo espera en esas narraciones medievales su renacimiento. Entre las obras actuales que estudian el simbolismo tradicional, desde el lado psicológico, repetimos el nombre de Jung a propósito *Transformaciones y símbolos de la líbido.* Buenos Aires, 1952; *Psichologia e Alchimia,* Roma, 1950; y damos los de Mircea Eliade, Fromm, Diel, Dontenville, Schneider, Krappe, Kerenyi, Paneth y Bachelard.

SIMULTANEÍSMO.— El simultaneísmo es la práctica de la yuxtaposición de diversas perspectivas contradictorias, dentro de dos dimensiones. Aun cuando existen diversas formas de simultaneísmo, derivadas de los propósitos respectivos, en general, se trata de una técnica que obedece a la preocupación de integrar el tiempo dentro de las artes espaciales. Los principales modos de simultaneísmo son: el primitivo, consistente en la representación ingenua del movimiento, por medio de la plasmación de diferentes momentos del mismo; siguiendo esta tónica, en las pinturas repestres y en los cuadros futuristas se representan animales en movimiento dotados de seis o más pares de patas, con el fin de sugerir la impresión deseada; el infantil, que, al hallarse frente a un objeto cuya aprehensión total es imposible, de una sola mirada, como, por ejemplo, el cubo, describe la explanación espacial del volumen en las dos dimensiones y cuya operación, si no nacida de la concreta voluntad de representar el tiempo, lo implica por la simultaneidad producida al presentizar una serie de actitudes visuales, necesarias para completar la visión del cuerpo referido. Otros aspectos de este modo de simultaneísmo, frecuente en casi todos los primitivos, en el arte oriental, etcétera, es el de buscar, acaso inconscientemente, los aspectos «mejores» de las figuras, situándolas en ellos, sin tener en cuenta las disidencias perspectivas. Así, cuando se trata de representar una mesa, un tablero de ajedrez, las figuras, y los correspondientes jugadores, es casi fórmula obligada el simultanear varias diferentes perspectivas, situando en cada una de ellas al objeto que resulte más favorecido, estética e inteligiblemente, dentro de la misma.

Como forma evolucionada del simultaneísmo instintivo que acabamos de señalar, se presenta el practicado por algunos artistas del presente. No nos referimos aquí a un Chagall, porque su obra no consiste en simultanear perspectivas, sino en destruirlas. Es en Picasso en quien encontramos más interesantes ejemplos de ese simultaneísmo expresivista, originado con el solo propósito de aumentar las sugerencias emanadas de la figura, de enri-

quecer su campo de acción, y de insertar, como los futuristas querían, el espacio dentro de sus dos dimensiones obligatorias; un espacio que podríamos denominar activo, lleno de reflejos, de dimensiones vívidas, de voliciones, y de contradicciones. De este modo, el simultaneísmo por el cual se posibilita la presentación de imágenes en momentos sucesivos, superpuestos, se asimila estéticamente al politonalismo musical. De idéntico modo como, en esta tendencia que hace convivir a melodías de diferentes tonos, se obtiene un singular efecto de resonancias múltiples, semejante idealmente al que pueden producir multitud de ecos sonando al mismo tiempo, en el simultaneísmo plástico se generan bruscamente una gran cantidad de alusiones espaciales y temporales, enriqueciendo la virtud esquemática de la obra, aunque con detrimento de su belleza, pues, el simultaneísmo, que vendría a significar técnicamente algo así como un paso más, después del hallazgo de la tercera dimensión figurada, no puede, hasta el presente, pretender el alcance y la armonía conseguidos tan rápidamente por la perspectiva.

SINCROMISMO. — Tendencia abstracta de los primeros tiempos de la no figuración. Débese a los pintores norteamericanos Macdonald Wright (1890) y Morgan Rusell (1886-1953). Ya en 1913 obtuvieron obras en las cuales círculos de color, con espesa pasta y buena calidad de ejecución, substituían todo otro tema.

SINESTETISMO. — «Una obra de arte debe satisfacer a las nueve musas», ha dicho Jean Cocteau, denominando a su aforismo la «prueba por nueve», irónicamente. Esta coincidencia de valores, que indudablemente asienta la primacía del contenido y de lo espiritual, sobre lo técnico y lo sensual, puede interpretarse en varias formas, que se agrupan en dos principales: La de considerar los valores infusos que una creación perfectamente lograda, dentro de un arte, tiene respecto a los demás. Por ejemplo, la musicalidad espacial de *Las Meninas*, de Velázquez, o la poesía implícita en el naturalismo ardiente de la pintura de Renoir. O, por el contrario, la de propender a «acercar los límites de las artes», para, en una transfiguración de los sentidos, dar la ilusión de transferencias de percepciones. Se trata, entonces, de crear una poesía que sea plástica y musical; de hacer una pintura que esté dentro de los límites explícitos de la poesía y de la musicalidad, etc. Naturalmente que esta «ilusión» ha de permanecer en su estado alusivo, sin poder realizarse concretamente. El simbolismo es la corriente estética que más lejos llevó sus intenciones y experimentos sobre la materia. De la imposibilidad de «oír» cómo los colores «realmente suenan» se extrae la consecuencia de intensificar sus cualidades que a la sensibilidad apa-

recen como más musicales. Por la exacerbación se tiende a la destrucción de los límites que la naturaleza impuso a los sentidos y a sus campos de acción. De ahí el uso de las disonancias, tanto musicales como cromáticas, llegando a un extremo en el cual la excitación del ánimo favorece la interfusión de las percepciones, hasta lograr el efecto estético deseado.

Sin embargo, las sinestesias, procuradas y estudiadas por el simbolismo, no siempre han permanecido en ese estado de volición, de horizonte logrado a fuerza de imaginación excitada. El *Prometheo*, de Skrjabin, fué concebido como gran sinfonía de color y de sonidos, utilizándose para ello el «clavier a luces» del que se habla a propósito del arte simbolista. Las sinestesias inauténticas se persiguen, a partir de ese momento, no ya como la suscitación de una facultad psíquica, sino como conjunción, en la atención del sujeto pasivo del arte, de una serie de estímulos pensados separadamente. Es evidente que la emoción general obtenida durante la contemplación de un ballet es de orden plástico, musical y poético, simultáneamente. Tiene poco interés el hecho de que el autor de la coreografía sea el mismo o no que el de la música o el de los decorados. Existe más unidad entre el drama y la música del *Pelleas y Melisande*, de Maeterlink y Debussy, que entre los mismos elementos, en el *Tristán*, escrito y puesto en música por Wagner. El anhelo de sentir cómo *realmente* los colores se transfiguran en música, o las formas se deshacen en poesía, pertenece a un cielo de los sentidos que es posible presentir, pero imposible experimentar. La psicología ha reconocido la posibilidad de que, en ciertas mentes, algunas percepciones susciten concomitancias de órdenes distintos, pero de esta capacidad a la creación de un arte de síntesis absoluta media un abismo. Solamente los visionarios y los grandes exaltados del espíritu pueden, en sus éxtasis, gozar vivencialmente de transmutaciones semejantes.

SINFONISMO. — El sinfonismo era el destino de la música. Su desarrollo coincide estrechamente con el de este arte y cristaliza en la forma concertante por excelencia: la sinfonía. Con este nombre eran conocidas en la Edad Media las concordancias entre las voces graves y agudas; esto es, los prolegómenos de la armonía. A finales del siglo XVI empezó a designarse con este nombre la música producida para conjuntos instrumentales y, desde entonces, vino aplicándose la denominación de sinfonía a diferentes piezas para orquesta, sin exacta precisión de forma. A mitad del siglo XVIII va concretándose su estilo hasta llegar al que conserva actualmente, o sea el de Sonata para orquesta. Entre 1741 y 1757, el compositor checo Juan Stamitz inició este nuevo formalismo, que venía a suceder al de las Suites. En 1759

se estrenó la *Primera Sinfonía,* de Haydn, en la cual acaban de ordenarse y depurarse las condiciones formales creadas por sus inmediatos predecesores Stamitz y Gossec. En Mozart y Clementi, la sinfonía llega a agotar los recursos expresivos de la música anterior al romanticismo. Beethoven cumple la transición entre estas dos épocas y convierte a la sinfonía en el máximo poder creado por la música. Al tiempo que ensancha la trama polifónica y aumenta el conjunto instrumental, introduce dentro de la textura espiritual sinfónica el factor poemático que, si bien no se explicita al extremo representado por la *Sinfonía Fantástica,* de Berlioz, presenta caracteres bien definidos que llevan, en la *Novena,* a la exigencia del coro, para decir con la voz humana las grandes motivaciones ideales que en la música se expresan indeciblemente. El posromanticismo tiene su sinfonista en Johannes Brahms, quien incorpora algunos de los elementos armónicos wagnerianos a la severa arquitectura beethoveniana. Posteriormente, César Franck, Bruckner, Reger, Gustav Mahler, Tschaikowsky, Ricardo Strauss, Roussel e Igor Strawinsky, han compuesto sinfonías ceñidas a la rigurosa forma impuesta por el género.

La evolución de la sinfonía presenta, pues, tres períodos: uno de formación, en el que se va precisando la contraposición de tiempos abstractos, con definición puramente originada por el *tempo* (Allegro, Largo, Andante, etc.), otro de desarrollo, durante el cual aumentan las posibilidades expresivas y, paralelamente a los postulados románticos, se introducen dentro de la sinfonía diversos elementos poemáticos, tales como la *idea fija,* o «leit-motiv», de Berlioz, la descripción de la tempestad, en la *Pastoral,* de Beethoven, etc., y una tercera época, en la que, como reacción al poematismo sinfónico libre, preconizado por Liszt y practicado por Ricardo Strauss, Skrjabin, etc., se regresa a la sinfonía abstracta; esto es, a la música pura, y en cuya tendencia cabe señalar como obras significativas las sinfonías de Roussel y la *Sinfonía en Do,* de Igor Strawinsky.

El sinfonismo no se agota en la sinfonía propiamente dicha; hemos visto que, en su etapa de formación, integra diversas maneras de música instrumental; con posterioridad se desarrolla a partir de las mismas o creando otras: Suite, Concerto, Preludio, Obertura, Poema sinfónico, etc. La significación espiritual contenida en todo sinfonismo es paralela a la del movimiento idealista y consiste en la decidida creencia en la «importancia» del hombre y de sus sentimientos, ideales, etc., corriente que es profesada, ante todo, por el humanismo y por su consecuencia romántica. En la vitalización de lo musical que el sinfonismo comporta interviene también el factor nórdico que repetidas veces hemos traído como indispensable referencia. Situado frente al espíritu clásico, predominantemente plástico, el nórdico siente el universo como un

angustioso vacío que ha de llenar con la exhalación de su sentimiento; no otra cosa significan la catedral gótica o la sinfonía germánica. En especial, en las obras del postromanticismo, es donde mejor puede apreciarse ese *sehnsucht* actuando como un vértigo de las distancias y de las posibilidades, dilatando la forma con una obscura voluntad de ilimitación y propendiendo en todo a lo que Schlegel había postulado para la poesía romántica: «permanecer siempre en devenir, quedar como incumplida».

Por estas razones, está justificado el interés de Sartre por el jazz, en el que ve la música existencialista por excelencia, opuesta a toda cristalización de grandeza, creada para el momento y que ya nace deseando acabar. El crítico francés Alain, coincidiendo en esta opinión, cree que el período del gran sinfonismo europeo ha terminado. La obra de Strawinsky sería, en él, lo que el *Laocoonte* alejandrino para el ciclo de la escultura helénica.

SINTETISMO. — A propósito del arte de Gauguin se ha hablado de simbolismo y, más especialmente, de sintetismo. Por éste se entiende la voluntad de síntesis estilística, realizada conscientemente, como objetivo estético. Por consiguiente, hay sintetismo donde hay esfuerzo tenaz por hacer coincidir las directrices espirituales y técnicas de dos o más estilos. En Gauguin, la síntesis comprendía de modo principal: el retorno al primitivismo del arte egipcio, a sus cualidades estáticas y expresivas, el uso de la perspectiva y de la composición, tal como occidentalmente se entienden, desde el Renacimiento y, finalmente, el valor apasionado del color, según Delacroix y los impresionistas, pero llevado a extremos de insospechado lirismo, por el uso de las disonancias cromáticas. En el sintetismo es donde mejor se realiza el aserto de Paul Valéry, por el cual la originalidad consiste en el acertado modo de combinar y refundir las influencias. En casi todas las obras que revelan personalismo, por oposición a aquellas otras que gustosamente se someten al dictado de las escuelas, academias, modas, etc., es donde el sintetismo se cumple más profundamente. Acaso, lo personal y lo personalista sean, esencialmente, síntesis; esto es, doble interferencia de valores humanos y culturales, sometidos a una voluntad de creación y de unidad. Otra de las acepciones del concepto de lo sintético es la que se refiere a lo sinestético; es dentro y por medio del simbolismo cómo la síntesis llega a la necesidad de reunir experiencias y resultados procedentes de diferentes artes. En esta superior manera sintética están planteadas, si no del todo satisfactoriamente resueltas, muchas de las obras del arte contemporáneo; en especial las de las tendencias espiritualistas cuya frecuente aspiración reside en la ruptura de las barreras que escinden los sentidos del hombre y sus dominios respectivos.

SNOBISMO.— Por snobismo suele entenderse la admiración apasionada por todo lo nuevo, lo que vendría a ser la respuesta adecuada a la concepción existencialista del arte, la cual dice crear estrictamente para el presente, sin preocuparse en absoluto de «quedar» para épocas posteriores. Todo esto entraña una farsa; el existencialismo, aun negando los valores intemporales, no puede evitar la salida a un humanismo que presupone una tabla de jerarquías y, por consiguiente, unos intereses espirituales a salvar. Por el contrario, cuando hay admiración apasionada, aunque sólo sea por lo nuevo, no hay snobismo ni banalidad. No es dado a todos el poder asumir las significaciones fuera del «paisaje vital» en el que éstas fueran producidas. Lo esencialmente snobista es el superficialismo y la confusión entre los poderes auténticos entrañados por el arte y la utilización de éstos para la cotidianeidad intrascendente y despreocupada. En general, hay snobismo donde hay desconocimiento, pues todo verdadero amor trabaja por entrar en la trama inteligible del objeto de su cuidado.

SOCIETISMO. — La creación del pensamiento y del arte se hace común, o sea, se expresa según las normas estilísticas apreciadas por la generalidad, en la medida que el hombre se halla, consciente o instintivamente, situado dentro del mecanismo de una sociedad. Karl Jaspers estudia cómo ese aumento de valores sociales, en el arte y en la filosofía, incrementa las posibilidades de uso de la obra en cuestión, pero proporcionalmente debilita su autenticidad, por cuanto reduce la mentalidad creadora a la altura de un nivel que, por razón de su función, ha de hallarse por debajo del suyo. El extremo opuesto se halla en los creadores que la psicología sitúa entre los esquizotímicos puros, quienes ordinariamente desprecian totalmente la seguridad y el amparo que la sociedad otorga a quienes hablan en el idioma que a ella pertenece. Para estos últimos, lo social es irreductiblemente adverso de lo humano y, por su necesidad de abismarse de continuo en las profundidades de su mismidad, alcanzan una intensidad de personalismo que, o suele serles perjudicial para la aceptación y el reconocimiento de sus valores, o les otorga, en el caso de triunfar, el calificativo de «raros», con el que los críticos y aun los artistas «sociales» distinguen a tales individualistas absolutos. Sucede, en contrapartida a lo precedente, que muchos de esos fáciles triunfos que el artista o el pensador societista consiguen se desvanecen con la caducidad de su tiempo, o entre los límites de su localidad, porque en el error de su corta perspectiva no han advertido que la sociedad que pagaba sus servicios era una sociedad concreta y que fuera de ella y de sus convencionalismos nada quedaba de puro en su obra para garantizar la salvación de sus creaciones. De este modo, algunos de

los artistas considerados como extravagantes en su tiempo han llegado casi a ser reconocidos como clásicos; tal acontece con un Van Gogh, con Edgar Allan Poe, con Hoffmann, etc., mientras que muchos valores afirmados y establecidos por la sociedad de su momento han desaparecido sin que reste ni el recuerdo de ellos.

SOLIPSISMO. — Forma radical del subjetivismo, según la cual todo se contrae a la única realidad de la consciencia propia *(solus ipse).*

SUBJETIVISMO. — El subjetivismo es la actitud opuesta al objetivismo y consiste en la prioridad del factor personal sobre el perteneciente a las cosas. Lo subjetivo es así lo que se impone, desde dentro, a la pura mismidad, para advertirle de ese hecho radical, íntimamente incomprensible y maravilloso, que es la existencia humana. Sobre la sensación del puro vivir, desvinculado del mundo de los objetos o, mejor dicho, utilizando al mínimo su necesario valor de referencia, escribió Schelling, el filósofo del romanticismo, las exactas palabras siguientes: «En todos nosotros existe una capacidad secreta de recogernos en nuestra intimidad, poniéndonos al abrigo de los cambios del tiempo y, desnudando nuestro yo, contemplar la eternidad bajo la forma de la inmutabilidad. Esta contemplación es la más íntima y característica experiencia, de la cual depende todo cuanto sabemos y creemos de un mundo trascendental. Esta contemplación nos convence, en primer término, de que existe *algo* en el verdadero sentido, mientras las restantes cosas a las que aplicamos ese verbo tan sólo *aparecen*... Esta contemplación intelectual tiene lugar en el momento en que dejamos de ser un objeto para nosotros mismos y volvemos nuestra mirada hacia nuestro interior, con lo que el yo contemplativo se identifica con el objeto contemplado» (*). Gabriel Marcel, en el presente, ha continuado aún más allá los conceptos expresados diciendo: «En el recogimiento yo me descubro unido al ser de una manera no descomponible. Al tener consciencia de esta llamada del ser, siento en mí algo distinto de mí, algo «más interior». Y la llamada se convierte en señal. La trascendencia se descubre presente en esta investigación que la existencia hace de ella».

De tales proposiciones se desprende el carácter espiritualista del subjetivismo, por oposición al positivismo entrañado en toda actitud objetiva. En el subjetivismo se reconoce la supremacía del hombre, como sujeto; esto es, como destino, sobre el universo de las cosas, sumido en el silencio aterrador. Más aún, resulta del subjetivismo que la misión del hombre y la del sujeto es la de

(*) *Cantos Filosóficos sobre el Criticismo y el Dogmatismo.*

hablar en nombre de todos los objetos silenciosos, inconscientes, dotados en mayor o menor grado de forma y de vida, pero segregados de la experiencia del ser, que Marcel constata en las palabras transcritas. Es evidente que objetivismo y subjetivismo vienen a ser como dos tiempos de una misma operación, necesarios, por consiguiente, para la total intelección de la existencia. Dada la condición esencial, para el hombre, de su mundaneidad, es absolutamente incomprensible la idea de un sujeto puro, careciendo de objetos sobre los que actuar y por medio de los cuales manifestarse. De ello procede la relatividad de los conceptos de subjetivismo y objetivismo que, además de exigirse mutuamente, se condicionan en distintas gradaciones. Hay, pues, subjetivismo cuando los elementos pertenecientes al sujeto, o sea a la persona, no se dejan influenciar por el aparente carácter extático de los objetos e imponen a los mismos el molde de su presión espiritual. Con frecuencia, se entiende vulgarmente por objetivismo lo que, en realidad, no es sino subjetivismo general, por oposición a subjetivismo individual. Así sucede cuando se habla de objetividad a propósito de unos resultados uniformes; no es del todo absurda la aplicación del concepto de lo objetivo en ese caso, porque ahí es donde se hallan las fronteras insensibles de lo subjetivo general y de lo objetivo, a causa de que es casi imposible que se produzca uniformidad si no hay una adecuación, una sumisión, del espíritu a la cosa.

SUPERRACIONALISMO. — Coincidiendo con la aspiración superrealista de enriquecer la realidad con nuevas dimensiones, en nuestro tiempo ha hecho su aparición el concepto del superracionalismo. Así, los datos aportados por la razón se han mostrado tan insuficientes como los de la realidad del mundo físico para satisfacer los angustiosos anhelos del hombre, lanzado perpetuamente en dirección ascendente. Considerando a la razón como contextura correspondiente al orden de lo estrictamente real, es evidente que cualquier rebelión contra uno de ambos factores entraña la subversión contra el otro. El superracionalismo es la solución propuesta en vista de que, por la admisión de lo irracional, no es posible destruir la razón ni desaprobar la inmensa mayoría de sus conclusiones, especialmente en lo que se refiere a la razón-continente. El superracionalismo constata, en primer lugar, que no todos los caminos del hombre son racionales; admite el simultaneísmo de lo mágico y de lo lógico, que vendrían a ser como la noche y el día del pensamiento, cada uno con su programa intuitivo a realizar; se esfuerza por armonizar la disonancia de esos contrarios y, sobre todo, *establece que la razón se halla en perpetuo devenir;* esto es, que lo que hoy consideramos como irracional puede ser la base del racionalismo futuro. Un estudio

detenido de los cambios de horizonte y aun de metódica del racionalismo es la mejor comprobación de este aserto. Pero no solamente pretende el superracionalismo integrar esa problematicidad de la razón en una flexibilidad que garantice sus futuras adquisiciones. Se ratifica también en que existen datos perennes que escapan a la razón pura; tales son los que se refieren a la trascendencia. En virtud de ello, propone una reforma de la actitud de la inteligencia, que d'Ors describe con una clara imagen tomada del universo geométrico. Dice la necesidad de transformar el mundo circular de la intelección del mundo, con un solo centro: la razón, en un orden elíptico, dotado de dos umbrales equivalentes por donde penetrar en el recinto de las significaciones. Uno de ellos sería la razón. El otro la intuición, tomando este concepto en su más primigenio sentido, bajo el cual cabe cobijar el fenómeno de toda magia, desde el «principio de participación» animista a la creencia en una revelación. El superracionalismo sería, culturalmente, algo así como una síntesis esencial de Oriente y de Occidente; del mundo del «sentido» y del de los «objetos», del de la contemplación y del de la intelección, del de las explicaciones irracionales basadas en lo afectivo y del de las expresiones racionales, fundamentadas en la teoría y en la experiencia. La dificultad para el reconocimiento de las fronteras justas de ese superracionalismo residiría en el dictamen exacto sobre lo irracional. En general, se entiende por tal al instinto y al juego de las fuerzas obscuras del subconsciente (personal y universal) a la libre aparición del azar, contra todas las previsiones establecidas, al valor preponderante de lo «nuevo», como irrupción en el orden tradicional, a la visión profética, a los movimientos místicos y a cuanto se genera sobre el magma poderoso y fértil del «misterio». La razón ostenta a todas luces un carácter discursivo; será, por ello, irracional toda pretensión al éxtasis, a la intuición metafísica, al «descubrimiento de horizontes desconocidos», etc.

SUPERREALISMO. — En nuestra *Introducción al Surrealismo,* indicamos los motivos por los que preferimos denominar al movimiento francés surrealismo y no superrealismo; por seguir la elección de André Bretón y por coincidir con la opinión de Herbert Read. Sin embargo, dada la diferencia honda y esencial que — a nuestro juicio y sólo en literatura (más sometida que la pintura al alma de la raza) — existe entre el grupo francés y los cultivadores hispánicos del movimiento y las técnicas por él propugnadas, se nos ocurre conservar también el nombre de *superrealismo,* pero sólo para lo español, diferenciándolo así de la ortodoxia de París constituída, por otra parte, en grupo oficial y no sólo en vaga tendencia. El superrealismo español se distingue por

su menor o nulo psicologismo, por la casi ausencia del texto automático, por la convergencia de ultraísmo, creacionismo y cubismo literario o incluso por las más libres interpretaciones de lo que surrealismo sea, lo cual se advierte, no ya en los autores, como Azorín, Giménez Caballero en su primera época, Domenchina, Gómez de la Serna, Alberti, Lorca, Cernuda e incluso Neruda, sino en el modo de juzgarlos (Valbuena Prat, Díaz-Plaja, etc.). El único español que realmente pudiera ser llamado surrealista — en poesía — es Juan Larrea, que escribió casi siempre en francés, traduciéndonos luego sus poemas. Debe señalarse la aproximación a la tendencia, ya lejana, de José M.ª Hinojosa.

SUPREMATISMO. — Kasimir Malevich (1878-1935), natural de Kiew, expuso en las siguientes palabras lo esencial de la doctrina pictórica abstracta del epígrafe: «Por suprematismo, entiendo la supremacía de la pura sensibilidad en el arte. Cuando en 1913, en mi tentativa desesperada de liberar al arte del peso inútil del objeto, buscaba refugio en la forma del cuadrado y exponía un cuadro que no representaba sino un cuadrado negro sobre fondo blanco, la crítica se lamentó y con ella el público, diciendo: «Todo cuanto amábamos se ha perdido; estamos en un desierto; ante nosotros se alza un cuadrado negro sobre fondo blanco»... El ascenso a la cima del arte no figurativo es penoso y lleno de tormento..., pero también satisfactorio. Las cosas habituales retroceden cada vez más; a cada paso que se da, los objetos se alejan hasta que, finalmente, el mundo de las nociones habituales, en el que sin embargo vivimos, se deshace completamente. Basta de imágenes de la realidad, basta de representaciones ideales: sólo el desierto. *Pero este desierto está penetrado del espíritu de la sensibilidad inobjetiva que lo llena todo*». Estos conceptos místicos, no lejanos a algunos de Lao Tse, de San Juan de la Cruz, o de los cabalistas de Israel, nos muestran una de las raíces — la más profunda — de la pintura abstracta. En cuanto a las realizaciones, Malevich ejecutó una serie de «composiciones suprematistas» basadas en la «sensación magnética» de formas abandonadas sobre fondo neutro. Grupos de triángulos, rectángulos, varillas, círculos, dan a veces la sensación de una microfotografía, o la de asociaciones fortuitas de cosas simples en un cajón. Su técnica es elemental, su finalidad ascética. Opuesta a la de Kandinsky y próxima hasta cierto punto a la de Mondrian. En su libro *El mundo sin objetos* publicado por el Bauhaus codificó su estética y doctrina. Los títulos de sus cuadros dicen ya bastante sobre su intencionalidad; casi siempre se refieren a la sensación y exponen: sensación del movimiento, sensación de resistencia, sensación de la voluntad mística, de sonidos metálicos, de vuelo, etc.

SURREALISMO. — El surrealismo es el resultado de una voluntad constructiva aplicada a la creación de un mundo situado más allá del que la percepción arroja, utilizando para este fin los valores procedentes de las asociaciones irracionales e instintivas de fragmentos de la realidad física o imaginaria. Este procedimiento implica la acción contra lo real, entendida sádicamente, ya que el origen de la tendencia se halla en la desesperación de la multitud de lo concreto, de la irreductibilidad de los contrarios, de la incomprensibilidad final de las causas de los fenómenos y, sobre todo, en la insuficiente capacidad de posesión integrada por el hombre, en desequilibrio con su inmensa vocación hacia el anhelo. La relación con la magia viene dada por lo siguiente: La magia ya se ocupaba de lo «imposible» y su razón de ser es precisamente la superación de ese muro. ¿Qué son sus fórmulas, frecuentemente crueles, sino el intento de atravesar la fija piedra de lo imposible? El surrealismo se acerca en momentos a esa actitud propiciatoria y en otros desgarra y mutila al gran enemigo, la realidad, luchando desesperadamente contra su impenetrabilidad física y metafísica. El surrealismo se asienta en el pluralismo, mejor que en el dualismo. Concibe a las cosas como entidades existentes por sí, dotadas de poderes más o menos importantes, pero de una indudable singularidad desafiante por naturaleza y contra la cual el espíritu desea actuar irremediablemente, con ideas y con actos.

En este esbozo de definición analítica hemos precisado el sentido catastrófico del surrealismo. Aclarando este núcleo de su razón de ser nos hallaremos en la vía de sus antecedentes. El surrealismo se pregunta, ¿qué hay detrás de las formas?, y denota un obscuro cansancio de convivir con ellas. El ser-en-el-mundo siente que sus relaciones con éste se entenebrecen y le pesan de modo angustioso. Los convencionalismos son odiados hasta la saciedad y, consiguientemente, se precisa de una moral de lucha. «Todo descubrimiento que cambie la naturaleza, el destino, de un objeto o de un fenómeno, constituye un hecho surrealista», declara el propio movimiento. Y mientras prepara la vasta subversión por el despertar de todas las fuerzas humanas, en especial las del «lado obscuro» de su condición, desarrolla una actividad discursiva y desencadenante que no tiene paralelo en la historia de las tendencias artísticas. Naturalmente, el surrealismo no se propone quedar en movimiento cantonal, situado en la esfera del arte, por el contrario se propone llevar su frenética prisa renovadora a todos los campos del espíritu y de la vida humana. De ahí su adhesión y su asimilación a los principios generales de lo revolucionario. Ya que «se sabe, desde ahora, que la poesía debe conducir a alguna parte», «la adhesión a un movimiento revolucionario supone una fe en las posibilidades que puede haber para

que ello devenga realidad» (*). Desde este momento queda planteado el drama del surrealismo, ya implícito en su denominación y en su destino. Lo surreal significa, por una parte, lo que supera a la realidad; esto es, lo que la sobrepasa, lo que trasciende, lo que se aleja de ella a su través. Pero, por otra, define la adhesión, el encadenamiento de ese impulso a la ciega materialidad de lo real. El surrealismo se hallará, pues, en la confluencia de dos solicitudes: una que de continuo le impulsará a lo sublime, a la búsqueda de especies de un idealismo indudable, si bien alcanzado por la vía sádica de las destrucciones sistemáticas de lo real físico, y otras que lo reintegrará en los problemas de lo concreto, del realismo más evidente, inmediato e incluso vulgar.

Todo este programa de posibilidades e imposibilidades nos sitúa de lleno en la ascendencia romántica de la corriente. El surrealismo procede de tres fuentes: el citado procedimiento sádico; la desesperación romántica, expresada en la definición de la poesía del estilo dada por Schlegel, por la cual la creación poética ha de quedar siempre en devenir, lo que presupone idéntica consideración para el destino del hombre, esencialmente frustrado y, sin embargo, lleno de horizontes; y, finalmente, la reducción a lo simbólico. Aun cuando los surrealistas proclamen su lejanía respecto al simbolismo, al que consideran artificioso y mecanizado, no dejan de utilizar su técnica, consistente en la reducción de lo real a lo imaginario, en la substitución de ciertas cualidades de las cosas por sus correspondencias dotadas de más altos valores expresivos, y en el culto desatado a la imagen, cuya glorificación, decía Baudelaire, era su única, su primitiva pasión.

Históricamente, el surrealismo nace como filial de la tendencia dadaísta, creada en 1916 por Tristán Tzara y otros. El teórico del movimiento, André Bretón, excita en marzo de 1922 a un grupo de partidarios a la rebeldía contra los dogmas de dadá. Al principio de confusión en que esta tendencia naufragaba oponen el del reconocimiento dramático, contradictorio, de la existencia. Señalan que, en su momento, se produce la máxima tensión de la crisis entre el hombre y su mundo. A partir de este descubrimiento organizan su acción contra las condiciones en que se desenvuelve la existencia, entrañando así una de las ambiciones más imperiosas que en el hombre han podido tener lugar. Sin embargo, desde ese primer momento, y pese a los valiosos esfuerzos realizados en la lírica, en la pintura, en el discurso, etc., por los primeros afiliados, entre los que se cuentan Picabia, Marcel Duchamp, Louis Aragón, Paul Eluard, Reverdy, Soupault, etc., se hace patente la impotencia radical, substancial, de las intenciones del surrealismo. Su verdadera finalidad, la de provocar un

(*) Raymond Quenau.

cambio en las condiciones de la vida real del hombre, no puede tener realización posible. Entonces, todo el caudal de energías se extravasa al mundo de lo imaginario; esa tercera residencia del espíritu, que siempre está dispuesta a recoger los impulsos de la desesperación humana y a darles la sensación de una veracidad efectiva.

En el plano de la imaginación y en el de su encarnación en arte, la acción surrealista se desenvuelve siguiendo las técnicas al uso en el momento. André Bretón difunde las teorías de Freud, mal conocido y rechazado, por aquel entonces, en Francia. Experimenta en sí mismo los efectos del despliegue del inconsciente, por medio de las revelaciones del sueño y del automatismo. Estudia los textos de los magos y los de todos aquellos que han pertenecido, más o menos, a ese lado reprimido del saber humano. Encuentra concomitancias de significación en todos ellos y se aplica a continuar su tarea. Ya en 1919 había intuído lo que podía dar de sí el procedimiento automático, al percibir en estado hipnagógico la célebre frase: «Hay un hombre partido en dos en la ventana.» Y lo que le cautiva en ese mensaje no es ya su valor simbólico indudable, sino lo incomprensible que encierra, o sea su irracionalidad. Eleva este factor a la más alta magistratura dentro del sistema del lirismo y lo que los dadaístas habían empezado a practicar como juego: la libre asociación de imágenes, es por Bretón y sus seguidores explotado a conciencia. La poesía halla otra ventana por la cual precipitarse hacia el espacio. Es lo que Tzara reconoce como «poesía actividad del espíritu», en la cual la aventura significa la mayor parte del interés creacional. En 1924 tiene lugar la fundación oficial del grupo surrealista, el que, además de publicar su órgano de propaganda: *La Révolution Surréaliste,* establece una oficina de experimentación específica destinada a captar, en un ambiente anfibio entre lo psicoanalítico, lo mediúmnico y lo estético, todos los hallazgos realizados en el orden de ideas por el que se combate.

Hacia 1925 empieza el período que Maurice Nadeau denomina «razonante» y que pretende substituir la instintividad absoluta de la primera época por una serie de justificaciones y de aclaraciones. En esta situación empiezan a hacerse patentes las terribles grietas que desgarran el surrealismo y que, como antes señalamos, se hallaban implícitas en su programa de doble intencionalidad. Desde el idealismo de los tiempos germinales, construído a base de Heráclito, de Eckart, de Hegel, de Hölderlin y de Novalis, se pasa a Engels y a Marx. Ya que no es posible variar las condiciones de vida por el método surrealista que, cada vez con mayor intensidad, se viene revelando como estrictamente espiritual, es preciso dotar al movimiento de un sector de acción política. Lo adecuado hubiese sido la creación de un partido propio, no la

adhesión, siquiera temporal y relativa, al partido comunista. La revolución utilitaria que podía llevar a cabo el marxismo no tiene nada que ver con la de alcance infinito propuesta por el surrealismo heroico. Tal actitud denota que hubo un momento en el que el surrealismo se halló en un triple encrucijada: misticismo, locura, realidad. Y optó por la tercera de las posibilidades, traicionando sus postulados principales.

Con posterioridad, se fueron afiliando al movimiento distintos elementos procedentes de orígenes diversos. René Magritte, Salvador Dalí, Luis Buñuel, André Masson, etc. En el año 1928 apareció el *Traité du Style,* de Aragón, en el cual asimila el surrealismo a la inspiración pura, certera definición. En 1929 se publicó el *Segundo Manifiesto,* con la subsiguiente petición, formulada por Bretón, de conducir el surrealismo hacia el estado ideal para todos esos movimientos surgidos de un anhelo imposible y que, llegado el momento de su reducción a lo mental, no quieren seguir sufriendo la violencia de la luz pública, ni las discusiones de mercado que a su propósito se suscitan. Cuando el milagro se convierte en fábula sólo unos cuantos pueden seguir creyendo que toda fábula es ya un milagro. De ahí nacen el esoterismo y las ciencias herméticas. Por ello Bretón decía: «Je demande l'occultation profonde, veritable du surréalisme...» En 1931 se produce, no obstante, uno de los hechos públicos importantes del surrealismo, con el film *L'âge d'or,* de Dalí y Buñuel, en el cual se realiza un desbordante juego de imágenes, creando un precedente de cine poético y de imaginarismo desencadenado que habrá de contar en el futuro como algo verdaderamente notable. Durante el mismo año se produce la semidefección de Louis Aragón, conquistado definitivamente por la esfinge roja y que, a resultas de un congreso celebrado en Kharkov, se pronuncia por el comunismo ortodoxo.

Este estadio de fracaso esencial y de irrealización constante tiene, no obstante, las compensaciones de las obras creadas dentro de su recinto decididamente romántico. Bretón prosigue las concepciones de Schlegel, cuando proclama, en 1935: «El surrealismo se negaría a sí mismo si pretendiese haber dado a cualquier problema una solución definitiva. Es por la objetivación de su propio devenir, que nosotros entendemos, en cada instante, mantener y recrear la confianza que se nos ha concedido». Como previendo estas conclusiones, tres años antes, en *Los Vasos comunicantes,* había escrito: «El poeta del futuro sobrepasará la idea deprimente del divorcio entre la acción real y el ensueño.» Por este frente, del futuro, se abre una esperanza terrestre dentro de la desesperación surrealista. Más grave y amenazador, para la existencia del movimiento, que la constatación de su imposibilidad de remover el mundo real, era el hecho de basar gran parte

de sus experiencias en un resorte peligrosamente impuro. Cuando el propio Freud desdeñó la paternidad de los hallazgos surrealistas al decir que «él buscaba en los clásicos lo inconsciente y en los surrealistas lo consciente», decía, a sabiendas, algo doloroso para el surrealismo. Sin embargo, fuese por real emanación del inconsciente, o por las fuerzas despertadas por la sugestión, el caso es que una serie de nuevas asociaciones y modos de relacionar las realidades físicas y espirituales habían surgido.

Para comprobar este aserto pueden compararse obras de los diferentes estilos que hemos citado: la transición romanticismo-simbolismo-dadaísmo-surrealismo, se cumple por una rigurosa variación de las motivaciones y de la técnica. El crecimiento que se observa a través de esta evolución es el que consideramos al referirnos al imaginismo, en general. Estilísticamente, la poesía surrealista no es otra cosa sino el lirismo producido por la tensión intrínseca de la imagen construída preferentemente por contraposiciones, por adjetivaciones irracionales, por bruscas soluciones de belleza y de contraste. La raíz concreta del sistema se halla en los dos grandes antepasados líricos del movimiento: Lautréamont y Arthur Rimbaud. Tanto en la obra del autor de los *Chants de Maldoror,* como en la del poeta de la *Saison en Enfer,* la imagen cobra un valor prodigioso de transmutación y de exaltación substanciales. La más elevada de las expresiones teóricas de Bretón, derivada, desde luego, de Heráclito y de Eckart, en la que dice que «todo conduce a la creencia de que existe un cierto punto del espíritu en el cual, la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y lo bajo, cesan de ser percibidos contradictoriamente» y que «en vano se buscaría a la actividad surrealista otro móvil que la esperanza de la determinación de ese punto», halla su satisfacción vivencial en la imagen, cuando ésta se construye por adjetivaciones disidentes. Entonces, la potestad de símbolo, de éxtasis, de síntesis, de eternidad concreta, en suma, que aquella tiene, asume además el valor de la interfusión de contrarios. Y esto es así porque *si no hay amorosa relación entre los contrarios disidentes refundidos, no hay imagen.*

La lírica surrealista tiene sus más puras realizaciones en la poesía del propio Bretón, especialmente su *Unión Libre,* en la de Benjamín Peret, en algunas obras de Aragón, en casi toda la obra externa y cálida de Paul Eluard, en los textos automáticos de Antonin Artaud, etc. Gran parte de los poemas de Tzara, producidos desde el año 1925, pueden ser incluídos dentro del surrealismo, al que aportan un especial sentido dramático dotado de aquella belleza convulsiva preconizada por Bretón.

Al tratarse de trasvasar este sentido de la irracionalidad concreta al dominio de las artes plásticas, el surrealismo se encontró

conque esta transición ya, de hecho, constituía un paso más en su proceso de actuación contra la realidad. Evidentemente, resultaba mucho más revolucionario pintar una substitución cualquiera que mencionarla líricamente, por cuanto lo metafórico tiene en la poesía una raíz tradicional mucho más honda que en la pintura o en la escultura. Ni en el arte del antiguo Oriente, ni en las representaciones quiméricas griegas y romanas, ni siquiera en las atormentadas creaciones del simbolismo bizantino y románico, se da una auténtica ascendencia del hecho pictórico surrealista, a causa de que todos estos procesos estilísticos se cumplían por integraciones, mientras que el primer problema del surrealismo consistía en desintegrar, en desmontar los elementos de la realidad, para someterlos después a una reconstrucción dictada por el principio de placer o por el obscuro dictamen automático. Más cercanamente se hallaban premoniciones de la actitud surrealista en Arcimboldo, en H. Bosch, en Füssli y en Blake. Repetimos nuestra opinión contraria a tales filiaciones. Las arbitrarias realizaciones del primero constituyen una humorada carente de gravedad significativa; Bosch era, temperamentalmente, lo contrario a un surrealista, o sea un moralista crítico que, por un procedimiento genial, eso sí, convertía en símbolos plásticos todas las interioridades humanas que previamente había analizado. Respecto a Füssli y a Blake, ambos situados entre los confines de los siglos XVIII y XIX, no cabe duda que la afinidad es más notable. Sin embargo, tampoco puede considerárseles como antecesores puros de una tendencia que, a pesar de sus pretensiones de irracionalidad, puede contar entre sus características el hecho de haberse elaborado según una programatización estrictamente trazada.

En su obra *Le Surréalisme et la Peinture*, aparecida en 1928, André Bretón considera como uno de los orígenes innegables de la posibilidad surrealista el esquematismo picassiano. La destrucción de la realidad llevada a cabo por este pintor simultáneamente a los ensayos de Braque, entre los años 1900 y 1910 acabó con el prestigio de la realidad exterior como modelo insubstituíble. Cuando, en 1920, empezó a sentirse la necesidad de rehacer el mundo de lo objetivo, ya no se sintió la obligación ineludible de lo imitativo, ni siquiera de lo estilístico, como reino intermedio entre la creación pura y el objeto. Se sabía que, a partir del cubismo, lo interesante era la visión personal del creador, entrando en las estructuras de la realidad, abriéndolas en canal, utilizándolas para sus apetencias expresivas, y reconstruyéndolas o no, según su exclusivo deseo, con la posible integración de los factores de la tercera y de la cuarta dimensiones; esto es, de la perspectiva y del tiempo. «La obra plástica — dice Bretón, en su obra anteriormente citada —, para responder a la necesidad

de revisión absoluta de los valores reales, sobre la cual hoy día todos los espíritus se hallan acordes, deberá referirse a un modelo puramente interior.» Es desde esta afirmación que empieza a aclararse el proceso que planteamos al referirnos a lo imaginario. De la imagen-percepción-representación, se pasaba a la imagen pura, a la imagen inventada, a la imagen emanada de la necesidad angustiosa e inefable de liberación, escondida en las entrañas del ser. Nacía con esto el irrealismo pictórico. Y hay que comprender y justificar que los artistas atraídos por esta sirena inigualable se despreocupasen de los valores plásticos puros, de la técnica y aun del estilo, obstinándose solamente en el hallazgo de panoramas inéditos, de versiones concretas del mundo de intuiciones que, como un nuevo continente, se abría ante los ojos de su mirada interior. Se pintaba como se escribía, sin tema previo, ni idea preconcebida, ni modelo visible alguno. En espera de la revelación, el pintor iba o lanzando imágenes rápidas sobre el papel o la tela (Miró, Masson) o procurando reunir en su imaginación el conjunto ya orquestado de su visión, para luego, pacientemente, irlo trasladando a la plástica (Dalí, Tanguy). El principio de placer invocado como primer mentor de esas exploraciones se presentaba súbita y claramente o se transformaba según las leyes que rigen las transferencias psíquicas, por las cuales determinados objetos soportan las cualidades de otros, en virtud de las asociaciones de ideas. Así, se producía una pintura que era un verdadero desarrollo espacial de la sensación o del anhelo, la cual creaba un sistema de riquezas imaginativas, con relación no excesivamente remota a aquel tipo de creación elemental del primitivo, basada en el puro ritmismo.

Sin embargo, y a pesar de que el tipo de creación primordialista se manifestaba más acorde con los principios del automatismo, por determinadas razones estilísticas, la pintura surrealista ortodoxa avanzaba hacia la reconstrucción de la realidad objetiva, paralelamente a los esfuerzos del grupo lírico de los «realistas mágicos». Es por ello, antecesor común de ambos movimientos, el italiano Giorgio de Chirico. Su producción comprendida entre los años 1912 y 1917 es reconocida por Bretón como una de las puras y perfectas canteras de la emoción surrealista. En esas obras han sido encontrados el ambiente y la escenografía surreales, sumidos en un espacio lleno de vectores de fuerzas misteriosas, de intenciones desconocidas, iluminado por la luz que presenta las imágenes mentales. La etapa siguiente, en la elaboración de los resultados queridos, es la realizada por el alemán Max Ernst, no sólo en los dominios de la pintura o del dibujo, sino también en los de la nueva técnica denominada «collages» y cuyo valor reside en que utiliza fragmentos verdaderos de esa realidad obsesionante, los cuales son utilizados para la creación arbi-

traria de nuevas escenas cargadas de acentos intencionales inconscientes.

Las obras de Duchamp y de Picabia pertenecen más bien al dadaísmo y expresan con frecuencia la angustia de los mecanismos, simbolizando acaso la dualidad entre la vida y sus estructuras, entre el espíritu y la máquina de las apariencias. Como en el simbolismo, se pretendía enriquecer el horizonte alusivo de tal pintura mediante la aplicación de títulos cargados y sobrecargados de sentido. Cuando cierta reacción crítica empezó a hablar de lo literario de todo ello era tarde para iniciar una acción más pura. De idéntico modo a como acontece en el seno de todas las tendencias, dentro de la surrealista se producían obras banales, acogidas al expediente de un humorismo más o menos logrado, absolutamente en contradicción con la gran idea patética que debía presidir el estilo. También cayó sobre éste el anatema del «tematismo». Por los fanáticos de la factura y de la creación sensualista, dirigida a integrar dentro del procedimiento los valores intencionales, se fraguó la acusación de que la pintura surrealista no era sino un nuevo sector de la temática, servido la mayor parte de las veces con una deficiente técnica y una mediocre inspiración. Verdaderamente abundan las obras que pueden ser calificadas de este modo, pero no sólo dentro del movimiento surrealista, sino dentro de todos los estilos de todos los tiempos.

Contra lo que pudiera parecer normal en la evolución de la visión y de la creación surrealista, su más perfecta producción ha acontecido en los últimos diez años. Superadas las crisis parciales que originaron depuraciones, discusiones, cambios de posición, etc., y mientras la poesía surrealista iniciaba una franca decadencia señalada por el lirismo cada vez más tradicional de Eluard, por la vuelta de Aragón a los alejandrinos y a temas no sólo inteligibles sino frecuentes dentro de la realidad internacional y francesa, etc., la pintura se afirmaba y conseguía una grandiosidad que no había tenido hasta el momento. René Magritte era uno de los principales protagonistas de ese florecimiento no estorbado por la siempre abundante interpolación de dimensiones alusivas, extrañas a lo estrictamente plástico. En su *Magia negra,* de 1933, se presiente ya la extraordinaria creación que es *Las Gradas del Estío,* de 1937, en la cual reelabora los elementos simbolistas comentados al referirnos al idealismo. Salvador Dalí produce en 1942 una de sus más impresionantes y puras creaciones con *Medusa, Apolo y San Sebastián,* en la que todo el submundo gnómico y tumultuoso de su anterior preferencia desaparece para dar paso a una calma ardiente, llena de esperanza desesperada, verdadero y grave reflejo de los ideales implícitos en el mejor surrealismo. Éste, al desestimar o, mejor, desorganizar la realidad para abrir los cauces de otra nueva, aparte su estilo de escal-

pelo, podía seguir dos direcciones entrañadas en la morfología del universo. O regresar hacia lo inferior, hacia los tipos más bajos de organización biológica, con superposiciones anfibias y mezclas terroríficas casi siempre enraizadas a lo sexual, o bien, por el contrario, imitar a los grandes modelos físicos de las cualidades morales: buscar en el hielo, en el cristal, en las piedras preciosas, en el resplandor celeste, las integrantes de un nuevo sistema de cuerpos, de intenciones, de posibilidades y, especialmente, de coherencia significativa.

Ejemplares, en este sentido, de ambas posiciones son las obras comentadas. Basta comparar *Peligro solitario* (1943), de Tanguy, con *Canibalismo del Otoño* (1929), de Dalí, para ver qué «distancias» inconmensurables caben dentro de lo surrealista y cómo no es posible generalizar para englobar en una sola forma de dictamen el conjunto de las aspiraciones y de la realidad creacional de este movimiento. En la obra de Max Ernst puede constatarse asimismo esa creciente capacidad para integrar significaciones universales, para regresar, en suma, desde la posición central surrealista del materialismo dialéctico, hacia los orígenes resplandecientes, aunque tenebrosos, de la tendencia. Desde los «collages» hasta obras como *La Naturaleza en la aurora* (1937) o *El Ojo del silencio* (1944), hay un abismo, el segundo abierto por el surrealismo, cuya capacidad de acción, a nuestro entender, no está agotada sino temporalmente. Este anhelo de grandiosidad y de incomprensible pureza se refleja a veces también en las obras de los artistas abstractos surrealistas, tales como Donati, Matta, etc.

Considerando en su conjunto al surrealismo, sin olvidar sus proclamas, ni su lírica, ni tampoco el período de la creación objetista, empeñada en requerir la colaboración «personal» de la realidad maquinizada para la expresión de sus sistemas desencadenantes, mágicos, irrealizados, vemos que este movimiento no es una finalidad, sino un modo, otro modo, de perseguir las eternas finalidades del hombre. Explorados sus horizontes, atravesado el asombro de su contemplación primera, nos hallamos con que sus puertas se cierran y se abren de la misma manera que las de otras tendencias, tales como la arqueológica, la romántica, la simbolista, etc. Dentro del surrealismo se halla trascendencia y también un derroche extraordinario de calidades puramente energéticas, como sus postulados de irracionalidad preveían. Pero, en el fondo, lo que perdura de su ambición es ese deseo, grabado en su propio nombre, de ir más allá de los límites que la forzosidad de lo real imponen a lo humano. En este sentido se halla plenamente identificado con las formas superiores de acción intentadas secularmente por la humanidad. Hemos repetido algunas veces la frase de Confucio: «El hombre superior es el que sabe que «es imposible», pero continúa intentándolo.»

T

TACHISMO. — Tendencia cristalizada en los últimos años, como consecuencia, en el fondo, de una involuntaria y necesaria convergencia del ala expresionista del surrealismo y del ala expresionista de la abstracción. Se distingue por dos cualidades: el predominio de la mancha; de ahí su nombre, *tachisme*, de *tache;* y el interés de la materia, es decir, de la textura. Contenidista o procedista — el problema está aún sin resolver, pues los sagaces pintores no quieren ser interpretados y gustan sólo de ser admirados —, el caso es que se funda en el abandono, no ya de lo figurativo, temático o esquemático, sino también de las formas geométricas, de los restos de ellas y casi del color y de la caligrafía o melodía visual. Redúcese, pues, como se dice, a la acción poderosa, sugestiva y emergente, de la calidad de la materia, irritada, elevada a categoría esencial del cuadro, bien en forma de trabajado fondo, en superposición de planos, por interrupción de formas, o por absorciones, veladuras y transparencias que verifican su sutil intercambio de poderes de magnificación expresiva. Algunas veces, surgen formas que casi semejan algo, como las del *test* de Rorschach, inspirado en las antiguas kleksografías practicadas por Víctor Hugo. Otras veces, la pintura se dedica a un virtuosismo que semeja imitativo de las calidades naturales: madera, muro desconchado, hierro oxidado, moho, corteza de árbol, piedra erosionada, fondo submarino, piedra preciosa, mármol, etc. Bajo este aspecto, pudiera ser considerada tal pintura como un realismo de «campo limitado» (como al microscopio), y, en efecto, la comparación de obras del género con ilustraciones de los libros de biología, pero mejor, de metalografía, resulta aleccionadora. Sin embargo, creemos que se trata mejor da proyección psicológica en pantallas materiales, que utilizan la gama de texturas (aún inexplorada en sus finísimos matices expresivos) como se pudiera utilizar la gama de colores, de formas geométricas regulares, o de figuras de otro orden cualquiera. En el abstracto Mark Tobey, en el surrealista Matta Echaurren podemos ver, desde hace ya

algunos lustros, pinturas que son las precursoras de éstas, como también están en la línea los *frottages* de Ernst, los *fumages* y calcomanías de Paalen y Domínguez, los trágicos *collages* tridimensionales del dadaísta Kurt Schwitters, las manchas de Piero de Cosimo y Leonardo de Vinci, etc. Las revistas *Phases* (núm. 1, de 1954) y *Rixes* (íd. de 1950) nos ponen en contacto con obras tachistas. Entre los artistas que militan en la tendencia, citaremos a Serpan, Zanartu, Herold, Hartung, Arnal, Mathieu, Tajiri, Viseux, Georges, Schultze, Kreutz, Inoeu, Morita, Jenkins, Buchheister, Götz, Divillier, Degottex, Loubchansky y Francis. A estos nombres, hemos de añadir los de los españoles Nieva, Saura Atares, Cuixart y Tapies. El tachismo parece ya, irrevocable, la etapa final del arte pictórico. Si tras esta sobrevaloración de la materia; si tras esta «devoración» de los valores aéreos por los valores viscerales, de lo consciente por lo inconsciente, vendrá un reflorecer de la figura y de la forma en cualquiera de sus posibilidades de plasmación, o si sólo el silencio se hará, determinando el fin de un ciclo, esto el futuro ha de decirlo. Obvio es decir que, entre los tachistas españoles, Antonio Tapies es el que muestra mayor consecuencia, hondura intencional y virtuosismo técnico, ligando la profundidad del sentido de las obras a la insondable variedad de medios y procedimientos.

TAOÍSMO.— El taoísmo es la concepción universal de Lao-Tsé, místico chino del siglo v a. J. C. Muchos de sus postulados, como también la forma elíptica, misteriosa y grave en que están expuestos, han despertado gran interés en el presente, en torno a la cuestión planteada de si existe verdadera filosofía oriental. En la línea del pesimismo, que, fundamentalmente, se siente integrada por los valores sentimentales de la existencia y no se resigna a reducir el conocimiento a un simple inquirir sobre la verdad del ser, es donde se ha fraguado la atención más profunda y reiterada hacia las concepciones sobre la vida, orientales. Schopenhauer, no sólo creía en la existencia de una verdadera filosofía oriental, sino que decía ser ésta la única substancialmente auténtica. La integración de la nada en la raíz del ser, realizada por Heidegger y el existencialismo ha vuelto a relacionar hondamente las concepciones de occidente con las orientales, en especial las del budismo mahayana y el taoísmo.

Casi todas las explicaciones cósmicas humanas proceden, o del sentimiento vital, o de la idea de la muerte. Como una tercera posibilidad, existen otras que conciben el universo del más allá como una detención de esos dos tiempos, como una síntesis de lo que, en el mundo de los fenómenos, aparece como contrario. Con ello queda creada una esfera ambigua, una especie de limbo en el que no existe la riqueza amenazada de la vida, pero tampoco la

nada total de la muerte. A este género de intuiciones corresponde la idea del Tao. El taoísmo no se limita a señalar la existencia de esa supraexistencia, por otra parte, en contacto constante con el mundo de la experiencia, sino que propone como verdadero fin de la vida humana su comprensión y su asimilación, en lo que también coincide con el llamamiento a la autenticidad existencialista, basado en la aceptación del destino deleznable del existir.

TEATRALISMO. — El teatralismo es el resultado de la preferencia otorgada a las estructuras sobre el argumento, a la representación sobre la acción. En diferentes ocasiones, pero, en especial, al referirnos al expresionismo, hemos puesto de manifiesto la importancia fundamental que, para la génesis del estilo, tiene el equilibrio entre los dos principios, de expresión y representación, bajo cuyos nombres se esconden las dos substancias contrarias, que mutuamente se exigen, de espíritu y materia. Si el expresionismo es la entrega a la expresión, hasta el extremo de considerar los límites de los cuerpos como una barrera, como algo que debe ser destruído, por oponerse a la libre expansión de las fuerzas patéticas, el teatralismo, por el contrario, es la resultante estilística de una grave intensificación de los valores representativos, sobre los expresivos.

En su origen, lo teatral no es otra cosa que lo ritual profano y, como señalamos, al referirnos al ritualismo, éste significa intrínsecamente la voluntad de organizar el caos de lo espacial, el mundo de las cosas, para una finalidad simbólica de la trascendencia. En este sentido, el punto germinal de toda «representación» se basa en el deseo de ordenar, de reproducir, el misterio de la encarnación, de la existencia de substratos materiales que sostienen el edificio de las intenciones del espíritu. Teatralismo hay cuando esa fidelidad, esa sumisión, a los elementos constructivos, se sobrepone al principio expresivo original. Entonces, quedan las estructuras materiales entregadas a su valor irracional, a su impresionante fuerza, tal como las ruinas se aparecen, persistiendo en medio de otra vida cultural.

Jean Cocteau, en su opúsculo *Le Mystère Laïc*, llega a conclusiones parecidas, a propósito de la obra de Giorgio de Chirico, cuya teatralidad es evidente. Dice que «la incredulidad obliga al artista a reemplazar por un lirismo inventivo el misticismo de los pintores religiosos *que copiaban los milagros*». Añade que «es preciso no confundir la imagen de un mártir que lleva su propia cabeza en las manos con un maniquí que marcha por la sola voluntad del pintor». Cocteau extrae de ello la consecuencia de que «Chirico es, en suma, un pintor religioso. Un pintor religioso sin fe. Un pintor del Misterio laico, al cual faltan los milagros. Su realismo le impide pintar milagros a los que no podría añadir la

fe, siendo preciso por ello que él realice sus producciones colocando objetos y personajes en circunstancias fortuitas».

El misterio que palpita en las pinturas de Chirico, y no sólo en las de su primer período, reconocido para sí por el surrealismo, como también el que se aglomera tumultuosamente en algunos de los grabados de Piranessi, de Ludovico Burnacini, o de Bernardo Buontalenti, no es otro que *el de la inquietante aparición existencial del mundo de las estructuras materiales,* en el que las escenografías asumen el papel de protagonista. El teatralismo es, pues, la posición del arte cuando es creado bajo la intuición de que lo importante es la máscara de las cosas, su residuo apariencial, su carácter presentativo, entendiendo el concepto de máscara no como «farsa impuesta», sino como «expresión expuesta»; esto es, como representación petrificada, erecta, final. De ahí que el teatralismo alcance frecuentemente el tono dramático que constatamos con motivo de su contrario, el expresionismo. En éste se plasmaba la intuición de una fuerza ciega, desencadenante, sufriendo a través de las cosas y deseando el exterminio de éstas para la liberación final. En el teatralismo se relata la constricción del espíritu a la materia, la necesidad que tiene de ella, para salvarse incluso, y, por ende, deviene arqueologismo, porque ¿qué es el sentimiento arqueológico, sino la última consecuencia del amor a las estructuras materiales como portadoras de cualidades del espíritu, inscritas en su silencio?

Detrás de estas cuestiones estéticas gravita, como siempre, un problema de orden filosófico. Es en las teorías de Czolbe donde podemos hallar, si no una explicación, por lo menos una señal sobre la dirección a seguir en estas investigaciones. Czolbe otorga a lo espiritual una realidad espacial y de este modo sintetiza en una sola entidad las dos substancias contrarias. Interpretado bajo la luz de esta doctrina, que refunde el materialismo y el espiritualismo, el arte sería la más alta de las posibilidades del universo, y verdadera continuación del hombre en el camino de la trascendencia, puesto que, no sólo sería capaz de soportar y de conservar toda la energía expresiva y representativa que el hombre debe aclarar sobre la tierra, sino que constituiría su auténtico reducto contra el espacio y el tiempo.

TECNICISMO. — Demostrado por Frazer, Frobenius, etc., el origen mítico de las invenciones primitivas, tales como la rueda, el arado, etc., que luego han sido la base de todos los descubrimientos técnicos, el tecnicismo viene a resultar como lo contrario de ese saber primordial en el que las nociones aparecen en estado naciente, como verdaderas revelaciones que descubren al hombre los grandes sistemas y sus relaciones cósmicas. El tecnicismo, por el contrario, es el recurso habilitado en la carencia de este saber

intuitivo; corresponde a la fase mecánica del espíritu y, más que proponerse la averiguación de los motivos fundamentales de las cosas, se preocupa por la utilización de las mismas. En el arte, empieza el tecnicismo donde acaba la intuición viviente creacional. Por eso se ha dicho con justicia que el arte nunca puede resultar difícil para el artista; o es fácil, o es imposible.

TEMATISMO. — El tematismo es la fidelidad exclusiva al principio exterior al arte; esto es, al tema. En rigor, la pintura no puede nunca prescindir de temas; ya sean éstos de un orden realista, simbolista, imaginario puro o quimérico, o bien puras abstracciones o fragmentos geométricos de la realidad, como acontece en el cubismo y en el arte abstracto. Todas las artes plásticas son, por consiguiente, temáticas. Pero no tematistas, pues el ismo empieza en cuanto el factor dominante se erige en conductor del conjunto, de la sinergia creada. Por ello, se habla de tematismo a propósito de ciertos estilos en los cuales toda la capacidad creadora está palpablemente puesta al servicio de lo temático, que casi se podría asimilar a lo anecdótico. No hay, por el contrario, tematismo, cuando los temas son el pretexto para la delación inefable que es el arte, ya se trate del modo expresionista de exacerbar la factura hasta capacitarla para la versión de la vivencia, o, contrariamente, de la manera teatralista de entronizar extrañamente las estructuras representativas. Tampoco debe hablarse de tematismo cuando en la pintura se integran inquietudes que trascienden claramente del mundo de los objetos-modelos. Por ejemplo: el simbolismo. Es evidente que en cuadros de Moreau o de Böcklin hay una excesiva fidelidad a la material literalidad del asunto, pero esa sumisión no tiene por objeto sino, al suprimir los obstáculos técnicos estilísticos de la visión, lanzar la mirada, a través de la composición, hacia otro recinto espiritual, radicalmente distinto del representado, que constituye solamente su substrato visible, su correspondencia necesaria. De idéntico modo acontece en el surrealismo. A pesar de que en las obras de Magritte, de Dalí, etc., se prescinda casi siempre de los valores estilísticos, o sea temperamentales, la intención general y genérica de la obra nada tiene que ver con la concreción aislada de todos y cada uno de los temas representados. Por consiguiente, tematismo equivale, filosóficamente, a inmanentismo y artísticamente a prosaísmo.

TEMPORALISMO. — El temporalismo es la condición inevitable de lo fenomenológico; esto es, del mundo de la realidad experimental. Casi todas las doctrinas del devenir afirman la temporalidad, por cuanto ven en ésta el cauce, el camino, por donde la conformación del proceso existencial ha de cumplirse. El tem-

poralismo deviene así la base del destino, sea éste entendido como posibilidad de salvación o como absoluta pertenencia a la destructividad esencial que es el tiempo. De este modo, temporalismo corresponde a existencia, como intemporalismo a esencia. Y así como las doctrinas idealistas propenden hacia la creación de una esfera intemporal en donde refugian las ideas puras para salvarlas de la contingencia y de la desaparición, las existencialistas se sumen más hondamente en la tragedia del tiempo. Heidegger denomina a éste «primer cuidado del existente», considerándolo como el horizonte dentro del cual se produce la preocupación y la angustia del puro existir que, o cristaliza en una desesperación total, o trasciende hacia el sentido de lo eterno, formulado no ya como intemporalidad, sino como temporalidad incesantemente poseída; esto es, como vida eterna.

La relación que el arte mantiene con el tiempo viene dada por su condición monumental. Se ha indicado suficientemente que la definición del arte como «expresión representada» (Meumann) o como «documento producido en la interferencia de lo real y de lo imaginario», implica ya el destino de salvación que se espera de él. Aun cuando no siempre se formule conscientemente, el anhelo clave de toda creación es el dotar de perennidad a un hecho o a un grupo de hechos obsesionantes, con los cuales y por los cuales se quiere llegar al horizonte situado más allá de la destrucción temporal. El cielo, la bienaventuranza, de esta concepción se halla en la doctrina de la trascendencia total, por la cual el proceso ascendente que el hombre siente dentro de sí pertenecería también al mundo de las cosas y de las creaciones.

TENEBRISMO. — Tendencia al «lado obscuro» de la naturaleza y del arte; esto es, a preferir todas las entonaciones graves que el órgano de la vida y del arte es capaz de producir. Este concepto se ha usado en dos sentidos diferentes. Uno de ellos, aplicado al substancial pesimismo del realismo español, expresado a través de Ribera, de parte de la obra de Velázquez y, en el presente, por la pintura de Gutiérrez Solana. Por otra, se ha venido otorgando el calificativo de tenebrista a la mayoría de la obra creada en la primera mitad del siglo actual, especialmente a la surrealista, sumida en las emanaciones del inconsciente. Al extremo que Cocteau haya escrito el acertado juicio: «Todo el mundo se ha creído inteligente de 1920 a 1927 porque asistía al rococó de la obscuridad.» El tenebrismo no es, en realidad, patrimonio de una época ni de un país determinado. Obedece al eterno reflujo del pensamiento, que cuando halla agotadas sus canteras racionales se lanza gozoso hacia las profundidades de las cuales extrae sus resplandores. Tenebrismo hay en casi toda la literatura de la Edad Media, en las iconografías bizantinas, en las terracotas

sumerias, en la poesía mesopotámica, en el arte cristiano de los orígenes, en el gregoriano, etc. Basta comparar estos estilos de la obscuridad con los producidos en el apogeo de las grandes etapas optimistas, tales como el arte griego de los siglos v y iv a. J. C., la poesía romana, la pintura y la música del Renacimiento, el impresionismo, etc.

TITANISMO. — En el fondo, el titanismo expresa el anhelo oculto en el hombre de invertir las posiciones respectivas de la criatura y su creador; por ello, tiende a una magnificación de lo humano elevándolo hasta ese grado de exaltación espiritual que se traduce en las puras dimensiones espaciales, dando lugar a los titanes de la mitología, de la literatura y de las artes plásticas. Por este motivo, en las monumentales configuraciones de un Sert no existe auténtico titanismo, pues, en ellas, esa grandiosidad meramente corporal no sólo no es resultado de la tensión rebelde, sino que, por el contrario, deviene símbolo de la capacidad bruta de trabajo; esto es, de la servidumbre del hombre. Relata, por consiguiente, el mito de Hércules, opuesto a la rebeldía que, según Nietzsche, el gran titanista, constituye «la nobleza del esclavo». El titanismo es la traducción pagana del satanismo y, así como este último entroniza a Caín, a Lucifer, etc., la tendencia que ahora nos ocupa eleva hasta el máximo rango a Prometeo. El fuego robado por éste a los Inmortales, según una leyenda griega, entroncada con la mitología fenicia, y también con las concepciones cósmicas de Heráclito, era el mismo pensamiento. Por ahí vemos que la similitud es profundísima porque el fuego, en este caso, es el propio árbol del bien y del mal, entregado por el titán a la humanidad, desobedeciendo los mandatos de Zeus, el que, por cierto, es otro rebelde. Esta cadena de subversiones que viene a expresar el gran misterio de la destructividad, del tiempo, y de la necesidad de que haya muertes para que existan resurrecciones, es el guía secreto de la poesía de Blake. Sus cosmogonías titánicas no son sino la apasionada y esotérica interpretación del sistema mítico que hemos indicado. El titanismo aparece también, aunque mitigado de significación, en Miguel Ángel. Donde brilla con todas sus orgullosas luces es en el arte wagneriano fundado sobre la mitología escandinava y el pesimismo oriental de Schopenhauer. El motivo central del ocaso de los dioses entraña el de la aurora de los héroes, que, a su vez, habrá de presenciar su crepúsculo inevitable. En el mundo de Wotan, de Sigfrido y, acaso, sobre todo, de Brunhilda, vió Nietzsche los caminos que conducían al superhombre de Zarathustra.

TONALISMO. — El tonalismo es el sistema musical de Occidente, que, por sus especiales características, coincide o, mejor

dicho, posibilita la creación de las grandes formas sinfónicas, basadas en el desarrollo y en la contraposición tonal. Adolfo Salazar, en su *Síntesis de la Historia de la Música*, hace historia y teoría de la transición hacia el tonalismo. Indica que «la música modal se desarrollaba en un sentido de continuidad melódica, sin otra obligación que la de centrar su salmodia en la nota «recitante» o «dominante» del modo, mientras que habría de terminar en el «final» de la escala en cuestión». Como consecuencia de la introducción de la armonía y del desenvolvimiento de ésta «este sentido dinámico de la progresión melódica no consistirá ya en la aplicación a la línea vocal de fórmulas especiales que daban color y carácter al modo. Es otra cosa. Es un fenómeno orgánico, y es un fenómeno humano, porque solamente el hombre lo posee; es el sentido de la tonalidad, que es la consecuencia estética, «musical», de la armonía física, «natural», pero simplemente «sonora». La tonalidad, pues, es la interpretación que nuestro sentido estéticomusical da al mero complejo sonoro que la naturaleza nos ofrece bajo la apariencia de leyes físicas, o sea de la armonía natural». La tonalidad resulta, pues, semejante a la perspectiva bajo cuyos puntos y líneas principales se ordena y configura todo un conjunto que, sin ellos, sería puro caos. De ahí la filiación de lo tonal con el racionalismo y el consiguiente derrumbamiento de la tonalidad en una época en la que los valores irracionales se establecen como postulado indispensable para la creación de un arte expresionista. Técnicamente, la tonalidad es el sistema basado en la gravitación que toda escala sonora soporta en dirección a una nota principal, llamada «tónica» y a otras inmediatamente secundarias, denominadas «dominante» y «subdominante». El sentido de límite que también integra la tonalidad es asimismo subrayado por Salazar en su obra citada, indicando al respecto que «mientras en la música modal no cabían sino mudanzas entre los diversos modos entre sí, o sea simples intercambios de fórmulas melódicas, la armonía amplía el sentido tonal de la escala a un horizonte, a un fondo o tercera dimensión en profundidad. Cada nota no es ya tan sólo una nota de la escala. Es, a su vez, una nota que puede engendrar otra escala entera, otra tonalidad. (Arnold Schönberg hace notar en su *Harmonienlehre* lo mismo a propósito de los acordes.) Cabe, pues, pasar de una tonalidad fundamental a tantas otras como sonidos tiene nuestro sistema musical, lo cual amplía hasta una profundidad casi ilimitada (y este límite no es el del puro repertorio de los sonidos de nuestro sistema, sino el de nuestra capacidad de aceptación estética) el fenómeno tonal».

La época áurea del tonalismo se inicia durante el siglo XVIII y llega hasta el ultracromatismo wagneriano,, perdiendo su preponderancia a través de la línea modalpolitonal de Debussy y

Milhaud, como también de la atonalista de Schönberg, Berg, Krenek, etc.

TOTEMISMO. — El totemismo es la distribución de potestades realizada por la mentalidad prelógica, cuando, en vez del principio de causalidad, aplica el de participación. Éste tiene su motivación en un estado afectivo y en un hecho arbitrario ligado, no obstante, por las secretas raíces que el simbolismo y la asociación de ideas extienden entre las cosas. Las fuentes concretas del totemismo están lejos de verse aclaradas a pesar de las muchas contribuciones aportadas a su estudio. En general, el totemismo es una de las características principales del más amplio fenómeno conocido por el nombre de animismo, el cual procede del sentimiento indiferenciado con que la sensibilidad primaria abraza lo interno y lo exterior, lo real y lo imaginario, estimando con frecuencia lo casual como causal. El psicoanálisis y determinados aspectos de la creación contemporánea han estimulado el interés hacia estas cuestiones de antropología e historia cultural (V. CONSTRUCCIONISMO).

TRADICIONALISMO. — El tradicionalismo es la sumisión a las formas usuales en un determinado lugar. Dado que el arte es trascendencia del ambiente, lo tradicional queda convertido en signo de contradicción; podrá ser beneficioso en la medida que estimule el movimiento de la corriente vital y creadora de un país o de una raza, pero se convertirá en su peor enemigo en cuanto sea la característica expresión del deseo de detener la libre fuerza de esa corriente, osificando su flexibilidad y extirpando de raíz toda iniciativa. Hemos de recordar asimismo la vasta posibilidad yacente en el factor irracional. Cuando Mallarmé decía: Un coup de des jamais n'abolira l'hasard», quería significar que en todo lo universal interviene de manera definitiva ese elemento inesperado, que vendría a ser el coeficiente antitradicional de la creación y de la vida.

TRANSFORMISMO. — Doctrina biológica que establece el cambio de las especies en otras (vegetales o animales) por motivos de adaptación al ambiente u otras causas. Ciertas facetas del arte pueden incluirse en esta voluntad transformista y trasvestista. Por ejemplo, el ornamentalismo primitivo muestra entrelazados en que las cintas tan pronto son abstractas e indiferenciadas, como se metamorfosean en tallos vegetales, o en serpientes, brazos humanos, cuerpos de animales, plumas o hasta objetos artificiales. Los «grotescos» romanos, redescubiertos por el Renacimiento, magnificados por Juan de Udine, derramados en la ornamentación plateresca por superficies arquitectónicas, también caben en el

grupo. Y algunas obras como las de Arcimboldo son su más acabada exposición. Ratifican los surrealistas a veces estas posibilidades, que también aparecen en el arte de los alienados.

TRASCENDENTALISMO. — El trascendentalismo es el sistema del conocimiento trascendental, o sea, que se ocupa, antes que de los objetos y sus relaciones, del modo cómo tenemos de conocerlos *a priori* (Kant). De ahí que el trascendentalismo conduzca a un tipo abstracto y, por así decirlo, «ético» de conocimiento, otorgando la preferencia, en la operación cognoscitiva, a la consciencia sobre la experiencia, o sea al juicio de valor sobre el de carácter.

TRASCENDENTISMO. — El trascendentismo es la doctrina o, mejor, la posición que se dirige a lo trascendente, o sea a lo que, por su esencia, rechaza la racionalidad de la inmanencia y de los rigurosos límites que ésta asigna a cada cosa, en un modo de ser que existiría radical, originalmente limitado a los caracteres deleznables de su propia aparición. Lo trascendente es definido por Martín Heidegger, diciendo: «Trascendente es aquello que realiza el traspaso; aquello que, traspasando, permanece.» (Von Wesen des Grundes, 1929.) En cuyo concepto se implica la triple idea de la continuidad de la cosa, de su posibilidad para, sin perder su condición, traspasar sus límites fenomenológicos y, finalmente, la de la existencia de una esfera distinta de la realidad inmediata. Ferrater Mora (*) dice que «la trascendencia, en cualquiera de sus formas, aparece desde el momento en que el ser es entendido como algo más que como ser pensado o ser en la conciencia», añadiendo: «En realidad, la trascendencia requiere, para ser entendida en toda su extensión, ser afirmada en toda la realidad y no sólo, como se hace comúnmente, en la realidad espiritual.» Se halla patente, en este concepto, el deseo de buscar la «salvación» del universo entero por ese acto de trascender hacia lo trascendente; esto es, «el absoluto metafísico, los valores, o Dios».

TREMENDISMO. — Tendencia literaria fundada en la exageración de los aspectos dinámicos de la vida y en la acumulación de acaeceres trágicos. La novela de Camilo José Cela *La familia de Pascual Duarte* es la más representativa en España. Escritores norteamericanos se han mostrado con frecuencia en la tendencia, como Faulkner y Prokosh. Pudiera establecerse una doble ecuación con la pintura de Gutiérrez Solana, comparativamente a la misma conexión entre novelas centroeuropeas como *Golem* de

(*) Op. citada.

Meyrinck o *La metamorfosis*, de Kafka, y la pintura de Nolde y Kokoshka. La incidencia del psicologismo, del problema social y de la tradición trágica y acerbamente crítica confluyen en el origen de la tendencia.

TROPISMO. — Sistema de los «tropos». Así denomina Josef Mathias Hauer a los acordes constituídos por las notas de una escala arbitraria. El tropismo viene a ser modo de constituir y de ordenar sistemas atonales, pues, mientras el atonalismo estricto de Berg se basa en las «grundgestalt» o series de notas determinantes, organizadas melódicamente, la fórmula de los tropos propone ordenar esas notas determinantes según acordes. Esta manera está también emparentada con el sistema de Skrjabin, basado en los «acordes místicos», el cual se considera en el neotonalismo.

TUBULARISMO. Nombre dado por algunos críticos al cubismo personal de Fernand Léger, por el predominio en sus imágenes pictóricas de formas cilíndricas, que a veces dan la sensación concreta de tubos pertenecientes a conjuntos maquinistas.

U

ULTRAÍSMO. — El ultraísmo es el aspecto español del vasto sistema de insurrecciones contra el sentimentalismo «fin de siglo», que privó en poesía y en arte hasta el fin del segundo lustro del siglo xx. Emparentado con el creacionismo, y también con el futurismo italiano y con el cubismo francés, de cuyos movimientos depende ideológica y técnicamente, el ultraísmo apareció a principios del año 1919. Su programa comenzó por tener un carácter negativo, encaminado a prohibir ciertas maneras mejor que a establecer cuáles habían de substituirlas. En 1920, el principal lírico y teórico de la tendencia, Guillermo de Torre, escribía: «El Ultraísmo no marca una hermética escuela sectaria ni una dirección estrictamente unilateral, como otros movimientos de vanguardia. Por el contrario, aspira a condensar en su haz genérico una pluralidad de direcciones entrecruzadas.» Este haz consistía, *grosso modo,* en la aludida herencia de los futuristas y cubistas, dirigida hacia la reducción de la poesía a su elemento primordial, la metáfora, así como a la supresión de la discursividad, del naturalismo e incluso del racionalismo, entroncando, por este lado, con el movimiento dadá. El mismo Guillermo de Torre definió los caracteres más importantes de la escuela por él propugnada diciendo que ésta tendía «preliminarmente a la reintegración lírica, a la rehabilitación genuina del poema. Esto es, a la captura de sus más puros e imperecederos elementos — la imagen, la metáfora — y a la supresión de sus cualidades ajenas o parasitarias: la anécdota, el tema narrativo, la efusión retórica». Añadía: «Si la poesía ha sido hasta hoy desarrollo, en adelante será síntesis. Fusión en uno de varios estados anímicos. Simultaneísmo. Velocidad espacial. Anticipemos que la rima desaparece totalmente de la nueva lírica .. Igualmente, en muchas ocasiones, se suprimen las cadenas de enganches sintáxicos — artículos, adverbios, etc. — y las fórmulas de equivalencia — «como», «parecido a», «semejante a» —. La imagen, por tanto, no es tal en paridad. La imagen se identifica con el objeto, le anula, le hace suyo. Y nace la metáfora noviformal...»

Los poetas más interesantes de esta tendencia son: el propio Guillermo de Torre, Jorge Luis Borges, Eugenio Montes y Gerardo Diego, cuya obra se imanta también hacia el creacionismo, Juan Larrea y José de Cirla y Escalante. En el ultraísmo vemos hoy, como dato de filiación característico, el hecho poético resultante de la inserción, muy al gusto futurista, de imágenes procedentes de la vida ciudadana, de la máquina, del objeto mecánico y, en fin, del mundo de la técnica. Acaso sea este detalle de carácter temático uno de los más seguros caminos para diferenciar este grupo de escuelas,, pues en éste ultraísmo coincide con cubismo y con futurismo, de las inmediatamente posteriores, que vuelven hacia lo primordial, rehuyendo el empleo de palabras no sancionadas por un uso frecuente, aunque no utilitario. Por otra parte, la práctica de interferencias como: «Los recuerdos que caen de los árboles» (Eugenio Montes) o «Los rascacielos móviles respiran luminosamente por sus ojos eléctricos» (Guillermo de Torre), son los umbrales por los que esa lírica de asombros algo ingenuos ante la creación maquinista va a verterse en los moldes del próximo surrealismo. Dentro de la literatura española, al ultraísmo cabe la función de inaugurar los movimientos de vanguardia, y así como no serían comprensibles un Neruda y un Eluard sin un Huidobro y un Baudelaire, por más que sus procedimientos estilísticos sean, más que distintos, opuestos, tampoco, sin la presencia renovadora de la tendencia ultraísta, hubieran podido darse los logros líricos de la poesía española del presente.

UNISONISMO. — El unisonismo es la práctica del canto simultáneo sobre el mismo sonido. La mayoría de historiadores de la música se hallan acordes sobre el extremo del origen unisonal de la creacional musical, tal como se desprende de textos hebreos, sirios y griegos. Ello permite establecer que la armonía y el contrapunto, aun los más simples, sonaban a los oídos de la remota antigüedad como las más duras disonancias a la sensibilidad precursora de los estilos del presente. El unisonismo se corresponde, estéticamente, con el principio general del arcaísmo, en el cual el ideal que alcanza se fundamenta siempre sobre la belleza estática, indiferente, pura, realizada por los medios más simples y dirigida a presentar el arte como algo superior, en cierto modo didáctico; tendiendo a la superación y a la prohibición de todo expresionismo por considerarlo orgíaco y perteneciente al caos. En este sentido, es natural que los esfuerzos de la música multivocal antigua fueran dirigidos hacia el logro de la supresión de toda multiplicidad real de voces y, por ende, al unisonismo.

UNIVERSALISMO. — El universalismo es la tendencia y la cualidad de lo universal, cuyo concepto suele entenderse, prin-

cipalmente, en dos modos distintos; el uno, concreto, referido al universo objetivo, al mundo de las ideas o de las cosas; el otro, abstracto, genérico, que toma en consideración el valor universal, o sea válido en todo tiempo y lugar, de lo pretendiente a la universalidad. De estos dos modos nacen dos direcciones diversas de la intelección del universalismo, así como de su aplicación, en la creación artística o literaria. En virtud de la primera manera, el universalismo se consigue por la integración de nociones concretas, definidas, ordenadas y generales, sobre lo universal; por la segunda de las formas mencionadas, se intenta establecer un nexo interior entre las diversidades, basándose en la estructura indiferenciada de éstas. Así, decimos que la música de Schubert es universal porque habla el lenguaje sentimentalista, el cual pertenece por igual a todas las regiones y épocas de la geografía y de la historia, pese a sus distintos matices. Por el contrario, las composiciones de Strawinsky son universales, por cuanto existe en este creador una preocupación por integrar, *concretamente*, factores procedentes de diversas fuentes de lo universal que, además de poseer esa facultad de comunidad e indiferenciación, tienen también en sí el carácter marcado de su substancia «diferente». Analizando cualquiera de las obras strawinskyanas, a partir de *La Consagración de la Primavera*, podemos comprobar la presencia de la síncopa, de lo modal, de la estructura tonal, de la armonía y el desarrollo occidentales, de cierto color oriental, de la gravedad gregoriana, todo ello fundido y refundido dentro de unos moldes personales que devienen universales en la exacta medida de la potestad de integración citada. Este modo de universalismo, que podríamos llamar «explícito», ostenta un signo evidentemente espiritual; en él se delata aquella preocupación, aquel «cuidado», por evitar la pérdida, la lejanía, de una serie de elementos que se quieren existentes, objetivos, próximos, indudables. De este universalismo explícito son asimismo acabadas muestras las obras del alegorismo teológico de Calderón, de Dante, de Blake. Por el contrario, a la vertiente sentimental e indiferenciada del universalismo pertenecen obras como la de Lope de Vega, la de Shakespeare, etc., en las cuales la universalidad existe en su aspecto implícito.

El origen metafísico de estos dos modos se basa en la contextura esencial de la cosa. Lo mismo en el mundo de la creación natural que en el de la elaboración artística, como señala J. P. Sartre (*), «ninguna cosa puede aparecer sin que mantenga con las otras una infinidad de relaciones». Esto se aclara aún más profundamente en virtud de la proposición de Heráclito, citada por Hölderlin, en su *Hyperion*, que dice: «Una cosa se diferencia en

(*) Op. citada.

sí misma.» Esto quiere decir que en la cosa existen, como otra suerte de temporalidad, de horizonte, las posibilidades de relación, de desarrollo y de crecimiento, de emisión de haces divergentes, que constituyen la riqueza del mundo. La «diferencia en sí misma» no destruye la esencia rigurosamente única de la cosa. Por consiguiente, de la capacidad de ser idéntica y de emitir diferencias nace la rigurosa distinción entre universalismo abstracto y universalismo concreto; el primero sumido en el sentimiento o en el sentido, y el segundo en lo objetivo y en sus condiciones.

UTILITARISMO. — El utilitarismo es, como su nombre indica, la tendencia a subestimar todo valor que no pueda ser referido a la utiidad. Naturalmente que en este concepto y su interpretación radica el indefinido número de utilitarismos que pueden llegar a constituirse, dependientes de la noción previa que se tenga sobre lo útil. Pero, concretamente, al hablar de utilitarismo se entiende la interpretación valorativa dada por el círculo de pensadores ingleses del siglo XIX, con estrecha relación con las ciencias económicas y la concepción mecanizada procedente de éstas. Por ello, el utilitarismo de Jeremy Bentham y, más aún, el de John Stuart Mill, precisa un desprenderse de la corriente cultural para, situándose frente a ella, interpretar libremente sus resultados y sus condiciones con el criterio aludido.

UTOPISMO. — El utopismo es la tendencia, y la temática resultante de ella, que podríamos situar en el transir de la política a la poética; esto es, cuando los mundos de lo concreto y usuario y de lo artístico o ideal se interfieren paar producir la geografía de países en los que la contextura tomada de la política y de la realidad trasciende a un orden de relaciones utópicas, o sea imposibles por definición o, más simplemente, no existentes. El utopismo es así una suerte de poesía práctica y resulta de la necesidad de concretarse en un ambiente, en un sistema de posibilidades concretas e incluso utilitarias. En el fondo de tales creaciones late un esperanzado optimismo. Desde Platón, creador de la primera utopía, con su *República,* hasta Aldous Huxley o H. G. Wells, pasando por el momento central, humanista y característico, de la *Civita Solis,* de Campanella, de la *Utopía* (1515), de Santo Tomás Moro, etc., la fe en las posibilidades del mejoramiento de la humanidad mueve la imaginación de los utopistas. Elijan éstos la manera negativa de exponer lo que de profundamente injusto tienen las sociedades reales, o el procedimiento más auténtico de inventar sistemas en los que todo se halla previsto y resuelto, por cuya intención el utopismo literario y socialista deviene utopismo psicológico, ya que las imperfecciones no se hallan en las sociedades sino en el hombre, célula de las mismas.

V

VANGUARDISMO. — El vanguardismo, más que una tendencia, es el conjunto intencional, la configuración tomada por la crisis del «cambio de creencias» experimentado por el pensamiento y la creación occidentales a la terminación del siglo XIX, y cuyos resultados no acabaron de hacerse patentes hasta la terminación de la primera guerra europea, 1914-1918. En general, consistió en una posición de dureza, antisentimental, en parte verdadera y en parte afectada, tal como puede comprobarse en los escritos de Nietzsche y en los de Gabriel D'Annunzio. La furia vanguardista inspirada en la «historia del futuro» se mostró especialmente agresiva con el mundo de la cotidianeidad, con la coherencia de lo racional, con la creencia de la impenetrabilidad e indestructividad final de los mundos conquistados por la lógica y la cultura europea, desde el Renacimiento. Por eso, rápidamente, el vanguardismo fué realizando integraciones exóticas dentro de sí, tales como el culto al negrismo, la supervaloración de los estilos arcaicos y primitivos, el retorno a la simplicidad automática de la imagen, en contraposición a los ideales canónicos de belleza y a los resultados de la discursividad y de la retórica tradicionales. El vanguardismo valoró también las conquistas técnicas del presente, se enamoró temáticamente de las bellezas encerradas en la máquina y en sus «poderes» mágicos, y para cantar todo esto, o fijarlo en el mundo de la plástica, utilizó el procedimiento fundamental de la esquematización, o búsqueda de valores estilísticos intermedios, o sea intraobjetivos. La visión instantánea, el dinamismo, la fuerza de la imaginación pura, la aportación libre del inconsciente, fueron entronizados como los principios básicos para la elaboración del estilo de vanguardia. Guillermo de Torre (*), teniendo verdadera importancia como factor genérico de la consciencia del momento que implica el solo concepto de «vanguardismo» el hondo y extenso criticismo de la época. Una de las personalidades que más influyeron en la aclaración de estos obje-

(*) *Literaturas europeas de vanguardia.* Caro Raggio, editor. Madrid, 1925.

tivos vanguardistas fué el crítico y teórico francés Jean Epstein, en cuyas obras: *La Poesie d'aujourd'hui, Le Phénomène littéraire,* etcétera, se tratan con rara penetración y metódica perfecta la mayoría de problemas suscitados por la aludida crisis.

En España, aparece como movimiento de transición, desde el modernismo al superrealismo, más con la intelectual frivolidad del juego de pensamiento (justificando hasta cierto punto la teoría de la «deshumanización del arte» de Ortega y Gasset), que con intencionalidad lírica declarada. Dentro de esa transición pueden citarse los nombres de José Moreno Villa, Mauricio Bacarisse, Domenchina, León Felipe, Gómez de la Serna, Giménez Caballero y Ramón de Basterra. Este último, en *Vírulo, mediodía* (1927) recoge lejanos ya temas futuristas y especifica cómo el apólogo actual ha cambiado de asunto, y dice: «La gran sabiduría está en las máquinas... Callan doña Raposa, don León, don Caballo. Avanzan doña Grúa, don Cilindro, don Émbolo», señalando el interés por lo mecánico y artificial, de nuestra época, que nosotros estudiamos en la monografía *El mundo del objeto.*

VERISMO. — El concepto de verismo, o sea de tendencia perteneciente a lo verdadero, se ha usado concretamente en algunos movimientos literarios y artísticos, en especial, como derivado del realismo, al cual se opone simplemente por el hecho de una mayor espontaneidad en el procedimiento. A propósito del «estilo neutro», del objetivismo puro y del nuevo realismo propugnados en el presente, se ha hablado también de verismo. El significado concreto que ha adoptado el concepto ha dependido principalmente de lo estilístico, denominándose veristas a aquellas obras, linealistas en su gran mayoría, que tendían a la representación de las cosas «tal como son» y no de la forma que «se ven», en lo cual implica una predilección por los valores táctiles. Verista es, al extremo de poder constituir un inmejorable ejemplo, la obra del pintor contemporáneo Gregor Sciltian. Como característica concomitante de la reseñada, cabe citar el detallismo y la prolijidad que el verismo suele representar, en contraste con las grandes composiciones y el sentido sintético que predominan en el realismo.

VIBRACIONISMO. — Nombre dado a su modalidad pictórica por el artista uruguayo Rafael Barradas, publicando un «Primer Manifiesto Vibracionista», en 1920. Barradas permaneció bastantes años en Barcelona — hasta 1930 — y su arte se relaciona con el de Torres García, pero dentro de mayor exaltación cromática e interés por la viva anécdota exterior. No deja de tener relación con el futurismo y el cubismo aun cuando su autor consideraba lo contrario.

VIBRISMO. — Tendencia dirigida a expresar el movimiento en el estatismo. Fué ensayada en las postrimerías del movimiento futurista y, en especial, por Robert Delaunay.

VIRTUOSISMO. — El virtuosismo es, substancialmente, el hecho de capacidad por el cual la espiritualidad genial se halla en posesión de un instrumento paralelo, en potencia, a su necesidad expresiva. La relación, por consiguiente, entre espíritu y virtud es del orden de la que existe entre necesidad y posibilidad, o entre forma, como idea, y forma, como suma de estructuras materiales. Por ello, se entiende comúnmente el concepto de virtuosismo en su acepción peyorativa; esto es, cuando se produce desequilibrio entre la facultad y el mensaje, entre la perfección técnica del instrumento y la necesidad de efusión experimentada por el creador. En el virtuoso se origina el caso contrario al del genio truncado, dotado muchas veces de grandes intuiciones y de una generosa capacidad para el sentimiento, pero falto de aquellas cualidades puramente técnicas del intelecto que son las que posibilitan una versión correcta, inteligible y eficiente de su mensaje. En el virtuoso triunfa el mecanismo mental y por ello acude gozoso en busca de obras mecanizadas y mecánicas en las que pueda lucir sus habilidades funcionales, la retórica material de su capacidad de creación inventiva o ejecutora.

VISIONARISMO. — Dentro del concepto de visionarismo suelen darse diversas acepciones, correspondientes a los dominios de la metapsíquica, de la mística y de la creación artística. Por la primera de las versiones aludidas, se denomina visión a un hecho no objetivo, pero originado por un motivo real; cosa que se aproxima a lo que los espiritistas conciben como desdoblamientos y que Carlos Richet explica por el fenómeno que llama «vibración de la realidad», por el cual llegarían a tener explicación racional multitud de acontecimientos que aparecen como desprovistos de fundamento natural. Una noción más amplia y partidista de tal sector espiritual es la que conduce a la creencia en la dualidad de mecanismos de la personalidad humana. Ésta vendría a estar constituída por un sistema de estructuras sensoriales y racionales, que tendría sus métodos de conocimiento y de sabiduría propios, mientras, en lo interior, existiría otro conjunto de potencias en estado latente, las cuales operarían con perfecta independencia del instrumento sensorial-racional, manifestándose por modos mentales absolutamente distintos en los otros. En las sectas religiosas de la antigüedad y de muchos primitivos actuales se procura llegar a exacerbar estas cualidades secretas, propicias para el visionarismo, por medio de brebajes y de estupefacientes. Es en este sentido que los oráculos y Jean Arthur Rimbaud encontraban

«sagrado» el desorden de su espíritu. Bajo la luz de la mística, el visionarismo no es sino un resultado de la gracia; esto es, una acción que se desarrolla de arriba abajo, y constituye un especial favor de la divinidad para con sus favorecidos.

Pero el concepto de visionarismo se usa frecuentemente, aplicado a cierta manera de conducirse, estilísticamente y, en consecuencia, para determinados resultados que, a una perspectiva distante, semejan enlazar con los modos visionarios mencionados. Se habla de la existencia de visiones cuando lo imaginario desborda totalmente al mundo de las percepciones y, más aún, se constituye en habitual universo para el soñador. Especificando más todavía, se aplica concretamente el calificativo de visionario, no ya al artista entregado a lo fantástico puro, ni tampoco al que utiliza lo imaginario como reproducción literal de la realidad, sino a quienes, vecinos con el mundo de la mística, cultivan lo imaginario en la medida que esta posibilidad del espíritu aproxima a una esfera en la que, realmente, no pueden entrar. De este modo, los verdaderos visionarios del arte y de la poesía se hallan inmediatamente detrás de los profetas y de los videntes, en la jerarquía de los valores espirituales. La ceguera de Homero no le conduce a un visionarismo, mientras que a Milton, sí. Esta transición es el mejor ejemplo de cuanto acabamos de dejar expuesto. Dentro de estos cauces, entre creacionales y evasivos, inspirados posiblemente en una integración, más o menos libre, de elementos religiosos dentro del arte y de la lírica y, concretamente, en el sublime *Apocalipsis*, donde la mayoría de los capítulos comienzan con el *Et vidi*, de ritual, cabe situar la obra de Dante, el fervor tremento de Skrjabin, las desbordantes visiones de Blake, fraguadas por una mentalidad que «a los doce años manifestó disposiciones para la visión mística, pues creyó contemplar, en un árbol de la campiña de Londres, ángeles posados en él y otros que volaban a su alrededor y, entre las ramas, pájaros celestes» (*). Asimismo, se integran dentro de este vasto y heterogéneo movimiento, los impulsos que han dado lugar a ese tipo de obras, como la *Arcana Coelestia*, del teósofo sueco Swedenborg (1691-1772), en las que un desesperado anhelo cósmico lucha por reducir a visiones la diversidad incomprensible del universo.

VITALISMO. — Creencia en un «principio vital» distinto, por una parte, del alma personal y, por otra, del puro mecanismo del mundo físico.

VOLUNTARISMO. — El voluntarismo es la doctrina que coloca el ciego o desconocido impulso de la voluntad universal de

(*) E. G. Blanco. *Las bodas del Cielo y del Infierno*. Ed. Mundo Latino, 1928.

existir por encima, no sólo de la razón, sino de su trascendencia en el espíritu. Por esta razón se opone a la concepción religiosa del mundo, basada en una creación o emanación de carácter «descendente», no menos que a las tendencias deveniristas que sitúan en la evolución y en el futuro el conjunto de posibilidades superiores, trascendentes, del hombre y de la humanidad. El voluntarismo llega por este camino a una encrucijada donde se hallan dos distintas formas de pesimismo; la de Schopenhauer, dependiente del budismo y que considera la existencia como un mal absoluto que urge remediar con la destrucción, o la de Nietzsche, que, poseído de un sentido heroico, quiere el propio perecimiento y establece, a su pesar, el más alto valor de la vida. La voluntad se convierte, entonces, en voluntad de poder y de poseer y llega a la concepción cerrada del eterno retorno, consecuencia de un tiempo que nada trascendente significa, pues si la temporalidad no implica un proceso, constituye una limitación radical, o inmóvil, o sometida a la única forma de movimiento que no incluye manera alguna de progresar; esto es, el círculo.

W

WAGNERISMO. —Del wagnerismo, como uno de los modos más importantes de personalismo acaecidos en la historia del arte, pueden decirse tantas cosas cuantas van desde lo mitológico a lo romántico, de lo pura y estrictamente musical a lo cultural con todas sus raíces y derivaciones, hundidas en campos tan diversos como: prerromanticismo operístico italiano, filosofía pesimista de Schopenhauer, sabiduría hermética, interpretada, después, por los Rosacruces, etc. Conocido es el vastísimo repertorio de la bibliografía wagneriana, adecuada a las múltiples resonancias de la obra de este espíritu germánico al que erróneamente se ha filiado con lo mediterráneo a causa de su orientalismo, en espera de que las teorías de Worringer aclarasen cómo lo nórdico es precisamente lo intermedio entre lo latino y lo oriental. De ahí que, hecha abstracción del mitologismo, el simbolismo y aun la teosofía, utilizados abundantemente por el creador de la Tetralogía, uno de los fundamentos, acaso el primero, de su arte, sea la propensión germánica a la destrucción, lo que podría denominarse sentimiento crepuscular de la existencia, consistente en una heroica presentización de la nula finalidad, no diremos de todo, pero sí de lo amado durante la vida terrestre. De ahí la conexión con el budismo, invocado frecuentemente por Wagner en sus escritos, y la tendencia al mito central del *Ocaso de los Dioses*. De Oriente toma Wagner la necesidad de salvación que informa a las religiones, pero, románticamente, la interpreta subjetivamente, aplicándola a la consecución de ese «cielo particular» al que hemos aludido en ocasiones. Desde el *Holandés Errante* hasta el final de sus creaciones, en Wagner existe siempre la propensión hacia una finalidad destruída que, no obstante, puede, acaso, ser salvada por el amor humano. El tema de la «salvación por el amor» es, por consiguiente, el segundo *leit motiv* de esa obra literaria y musical, escrita a pura confabulación de frases anhelantes o imperiosas, de impacientes modos de concitar al destino. En una de sus cartas a Matilde Wessendonck, fechada en

18 de septiembre de 1858, el autor del *Tristán* expresa concreta y claramente este supremo ideal de su existencia, diciendo: «Así te consagraste a la muerte con el fin de darme la vida; así recibí tu vida, con el fin de abandonar el mundo contigo, sufrir contigo, y contigo morir.»

Sin embargo, ni un amor capaz de inspirar — desde ambos lados, el de Ricardo y el de Matilde — una obra tan sobrehumana como el *Tristán* pudo sobrevivir y perdurar. Unos años después de los éxtasis inmortalizados en la partitura, Wagner contraía matrimonio con Cósima Liszt, y Matilde se perdía en la obscuridad de su ulterior destino. Los mitos de amor, las leyendas e historias terminan en muerte, como en *Romeo y Julieta*, para expresar simbólicamente que el amor es en sí un acabamiento, una destrucción. O por piedad del poeta, que prefirió dar fin a sus personajes antes que someterlos a la prueba terrible del tiempo. El «cansancio» hubiera llegado. ¿Pueden los ojos *cansarse* de mirar, y cerrarse voluntariamente? Pues el corazón se cansa de amar, aunque un *Tristán* proclame lo contrario.

El wagnerismo, con sus raíces simbolistas, de una mística *sui generis*, germánicas y hasta cierto punto orientales; el wagnerismo, con sus implicaciones escenográficas, literarias y posrománticas ha sobrevivido hasta nuestros días. Su auge coincide estilísticamente con el período modernista, entre los años 1880 y 1914, pero sus consecuencias no se han agotado aún. En el dominio concreto de la música ha inspirado seguimientos literales, como en Pfitzner, Max von Schillings, Charpentier, d'Indy, Wolff, Bruckner; reacciones de la mayor trascendencia, como el armonismo de Claude Debussy y el ritmismo frenético de Igor Strawinsky. Pero las prosecuciones más interesantes han sido las desarrollativas a través de Alexander Skrjabin de un lado y de Gustav Mahler y Ricardo Strauss de otro. Esta última línea conduce hasta la música más activa del presente, pasando por Arnold Schoenberg, Alban Berg, Anton von Webern, Ernest Krenek y Robert Gerhard, tanto en el atonalismo libre como en el codificado a través del dodecafonismo.

INDICE DE NOMBRES CITADOS

Agustini, D., 336.
Alain, 414.
Alain de Lille, 409.
Alambert, d', 109.
Albéniz, I., 150, 262.
Alberti, L. B., 38, 271.
Alberti, R., 28, 48, 53, 84, 273, 277, 349, 419.
Alberto Magno, 36, 113.
Alciato, A., 109.
Alcmeon de Gotona, 326.
Aleixandre, V., 95, 312.
Alejandro Magno, 177.
Alenza, L., 387.
Aleu, M., 323.
Alighieri, D., 24, 25, 112, 152, 165, 185, 214, 304, 339, 340, 342, 382, 395, 397, 442, 446.
Alma Tadema, 269, 272.
Alonso, D., 273.
Altdorfer, A., 135, 308.
Ammonio Sacas, 276.
Angélico, Fray, 266.
Angrand, 79.
Annunzio, G. d', 38, 444.
Apolonio de Tiana, 275.
Apollinaire, G., 55, 73, 75, 76, 80, 82, 159.
Aragón, L., 88, 89, 273, 421, 423, 424, 427.
Arcadelt, 328.
Arcimboldo, 425, 438.
Arcipreste de Hita, 373.
Archipenko, 394.
Ariosto, L., 322.
Aristóteles, 36, 72, 73, 107.
Armitage, 267.
Armstrong, L., 224.
Arnal, 430.
Arnim, A. von, 192, 236, 384.
Arp, H., 82, 86, 155, 275, 287, 348.
Artaud, A., 47, 179, 264, 273, 424.
Aseiev, 151.
Atilio Régulo, 35.
Atterbom, 152.
Aurier, G. A., 406.
Ausias March, 322.
Averroes, 36.
Azorín, 285, 419.

Bacarisse, M., 445.
Bach, J. S., 42, 48, 71, 79, 120, 246, 249, 328, 330.
Bachelard, G., 352, 393, 410.
Bagrizsky, 161.
Bajarlia, J. J., 51.
Baldwin, M., 311.
Balthus, 333.
Baltrusaitis, J., 409.
Balzac, H. de, 277, 354.
Balla, G., 158.
Barbusse, H., 333.
Baroja, P., 285.
Bartok, B., 42, 262, 349.
Barradas, 445.
Barral, C., 64.
Basterra, R. de, 445.
Bataille, G., 240.
Baudelaire, Ch., 69, 90, 92, 192, 287, 289, 316, 333, 341, 392, 421, 444.
Baudoin, 109.
Baumeister, W., 52.
Bazaine, 122.
Baziotes, W., 16.
Beardsley, A., 94, 192, 341, 406.
Beatriz, 214, 339, 340.
Beaunier, A., 402.
Beckmann, M., 137.
Bécquer, G. A., 71, 387.
Bécquer, V., 387.
Beethoven, L. van, 43, 71, 93, 96, 102, 198, 203, 214, 336, 343, 371, 376, 382, 388, 413.
Belling, R., 83.

Bellini, G., 191, 402.
Bentham, J., 443.
Bérard, Ch., 272, 278.
Berceo, G. de, 373.
Berenson, B., 14.
Berg, A., 42, 44, 99, 185, 437, 450.
Bergson, H., 70, 129.
Berkeley, 189.
Berlioz, H., 92, 203, 278, 336, 389, 413.
Berman, E., 272, 278, 407.
Bernini, G. L., 50.
Berthelot, 409.
Birot, P. A., 286.
Bizet, G., 330.
Blake, W., 13, 17, 24, 25, 26, 29, 73, 104, 106, 118, 179, 236, 295, 382, 385, 387, 404, 425, 435, 442, 446.
Blanch, X., 249.
Boas, F., 302, 303, 334, 344.
Boccioni, U., 98, 158.
Böcklin, A., 405, 406, 408,, 433.
Bonnard, P., 62, 215, 281.
Bontempelli, M., 283, 365.
Borges, J. L., 441.
Borgese, G. A., 77.
Börje, 368.
Borodin, 150.
Borromini, F., 50.
Boscán, 322.
Bosch, H., 29, 92, 125, 172, 236, 247, 381, 425.
Botticelli, S., 191, 226, 339, 341, 393.
Boucher, F., 72, 266, 376.
Boudin, E., 201.
Boutroux, E., 70.
Brahms, J., 336, 413.
Brancusi, C., 83, 287.
Braque, G., 80, 81, 147, 425.
Braun, W. von, 161.
Breker, A., 166, 271, 277.
Brenet, M., 245.
Bretón, A., 17, 66, 88, 89, 104, 114, 197, 210, 256, 323, 349, 418, 421, 422, 424, 425, 426.
Breughel, J., 309.
Brontë, E., 385.
Bronzino, 237.
Bruckner, A., 42, 97, 336, 337, 389, 413, 450.
Bruneau, 330.
Buchheister, 430.
Buda, 40, 54, 140, 281, 282, 356.
Buffet, B., 249.
Bulov, H. von, 164.
Bull, 42.
Buñuel, L., 423.
Buonaiuti, E., 325.
Buontalenti, B., 432.
Burnacini, L., 432.
Burne-Jones, E., 200, 304, 340, 387.
Bussoni, F., 246.
Byron, Lord, 54, 343, 383, 392.

Cabezón, A. de, 328.
Cabral, J., 323.
Cabrera, R., 123.
Cahn, A., 75.
Calcaterra, C., 34.
Calder, A., 288, 320.
Calderón de la Barca, 102, 379, 381, 402, 442.
Camerario, J., 109.
Camoens, L. de, 33.
Camón, J., 21, 115, 215, 222, 223.
Campanella, 443.
Campendonk, H., 141.
Campigli, M., 39, 99.
Campoamor, R. de, 63, 351.
Camus, A., 321.
Cano, P., 124.
Canova, A., 271.
Carducci, 392.
Carlyle, 264.
Carrà, C., 98, 99, 158, 366, 368.
Carracci, Ag., 19.
Carracci, An., 19.
Carrère, E., 336.
Casella, A., 331.
Castellanos, L., 219.
Caturla, M. L., 111, 154, 237.
Cela,, C. J., 438.
Cendrars, B., 84.
Cercós, J., 45.
Cernuda, L., 196, 370, 419.
Cervantes, M. de, 34, 187.
Cézanne, P., 67, 68, 80, 184, 200, 227.
Ciaja, della, 42.
Cicerón, 185, 327, 358.
Cimabue, 80.
Ciria, J., 441.
Clará, J., 242.
Clarín, 285.
Clauberg, J., 291.
Claudel, P., 273.
Clavé, A., 323.
Clementi, 413.
Cocteau, J., 27, 55, 82, 84, 89, 232, 253, 269, 410, 431, 434.
Cohen, H., 272.
Comte, A., 240, 333, 344.
Confucio, 186, 378, 428.

Constable, J., 100, 201, 310, 386.
Coppée, F., 77.
Corbusier, Le, 154, 155, 156.
Cornelius, P. von, 266, 267, 386.
Corot, C., 72, 201, 310.
Correggio, 266.
Cosimo, P. de, 25, 430.
Courajod, 170.
Courbet, G., 201, 327.
Cousin, V., 105, 106.
Cravan, A., 88.
Crescimbeni, 34.
Cristina de Suecia, 34.
Croce, B., 239.
Cross,, H. E., 99, 274.
Cubine, 368.
Cui, C., 330.
Cuixart, M., 236, 323, 430.
Cusa, N. de, 107, 327.
Cuyás, S., 124.
Czolbe, 432.

Chagall, M., 27, 29, 62, 83, 206, 263, 299, 345, 347, 368, 410.
Champollion, 251.
Charlot, 132.
Charpentier, 450.
Chateaubriand, 133, 384.
Chesterton, G. K., 374.
Chiaves, C., 77.
Chirico, G. de, 39, 156, 259, 297, 299, 311, 368, 426, 431, 432.
Chopin, F., 42, 213, 262, 336, 389.

Dalí, S., 64, 67, 94, 170, 184, 219, 221, 231, 253, 258, 295, 311, 423, 426, 427, 428, 433.
Darie, S., 233.
Darío, R., 254.
Daumier, H., 386.
David, L., 271.
Davringhausen, 368.
Debussy, C., 37, 42, 97, 150, 202, 216, 243, 251, 262, 318, 325, 334, 337, 371, 407, 412, 436, 450.
Degas, E., 201.
Degottex, 430.
Delacroix, E., 60, 61, 100, 133, 201, 202, 203, 226, 274, 301, 325, 386, 414.
Delaunay, R., 15, 81, 98, 238, 299, 445.
Delaunay, S., 15, 285.
Delvaux, P., 296, 333.
Demócrito, 110, 293.
Denis, M.,, 14, 194.
Derain, A., 145, 146, 368.
Dermée, P., 84, 88.
Descartes, R., 56, 189, 291, 358.
Deslys, G., 224.
Desnos, R., 93.
Dettore, H., 77, 392.
Diaghilew, S., 15, 66.
Diderot, 109, 382.
Diepenbroek, 42.
Diel, 410.
Diego, G., 76, 441.
Divillier, 430.
Dix, O., 368.
Doesburg, Th. van, 108, 232, 275.
Domela, C., 275.
Domenchina, J., 419, 445.
Doménech Montaner, 163.
Domínguez, O., 430.
Donatello, 145.
Donati, E., 17, 428.
Dongen, Van, 147.
Dontenville, 410.
Doolitle, H., 198.
Doré, G., 382.
Dostoyewski, F., 30, 130, 352, 368.
Dowland, 328.
Dreisser, Th., 32.
Drouet, M., 124.
Dschuang Dsi, 13.
Duchamp, M., 81, 88, 288, 421, 427.
Duchamp-Villon, 82.
Dufresne, 98.
Dufy, R., 55, 147.
Dukas, P., 99.
Duns Escoto, 113.
Durero, A., 173, 227, 324.
Durkheim,, 67.
Dyck, Van, 146.

Eagleflield, 90.
Eckart, 104, 168, 256, 314, 380, 422, 424.
Ehremburg, I., 369.
Eitler, E., 233.
Eliade, M., 410.
Eliot, Th. S., 57, 64, 84, 184, 198, 210, 273, 349, 395.
Eluard, P., 47, 63, 84, 88, 89, 197, 229, 374, 408, 421, 427, 441.
Ellington, D., 132, 224.
Empedocles, 26, 112.
Encausse, G., 293.
Engels, 241, 395, 422.
Enlart, C., 169.
Epicuro, 110.
Epstein, J., 369, 445.
Erasmo, D., 185.

Ernst, M., 29, 82, 92, 122, 193, 221, 236, 349, 426, 430.
Escoto Erigena, 113.
Espronceda, 385, 388.
Esquilo, 173.
Eusebio, 276.
Evemero de Cirene, 129.
Eyck, Van J. H., 171, 308.
Ezequiel, 78.

Fabri, N. C. de, 38.
Falla, M. de, 96, 97, 150, 262, 330.
Fauconnier, Le, 81, 137.
Faulkner, 438.
Fauré, G., 42, 262.
Feininger, L., 81.
Fenelón, 382.
Ferrabos, 42.
Ferrant, A., 348.
Ferrater, J., 105, 113, 117, 189, 190, 272, 289, 311, 345, 359, 438.
Feuerbach, 395.
Fichte, 189, 190, 191.
Fidias, 351.
Filolao de Tebas, 326.
Fini, L., 283.
Flandrin, 267.
Flaubert, G., 38, 95, 265, 345.
Flaxman, 272.
Foe, D. de, 72, 344.
Ford Madox Brown, 387.
Forns, J., 212.
Francesca, P. della, 51, 80, 200, 341.
Francis, 430.
Franck, C., 42, 249, 336, 413.
Frazer, J. G., 38, 209, 235, 251, 303, 344, 432.
Freud, S., 352, 422, 424.
Friesz, O., 147.
Frobenius, L., 21, 22, 27, 48, 91, 126, 138, 172, 209, 234, 251, 268, 292, 305, 332, 351, 357, 432.
Fromm, E., 410.
Füssli, H., 296, 387, 425.
Fux, 71.

Gabelentz, von, 396.
Gabetti, G., 90.
Gabrieli, 328.
Gail, O. W., 161.
Ganivet, A., 285.
Garcés, J., 214, 408.
García Bacca, 358.
García Lorca, F., 48, 94, 277, 370, 419.
Garcilaso de la V., 53, 322.
Gargallo, P., 83, 163.
Garlande, J. de, 70.
Gastó, P., 323.
Gaudí, A., 94, 163, 170, 240, 252, 253.
Gauguin, P., 62, 72, 99, 134, 148, 345, 406, 414.
Gautier, Th., 315.
Gentile, G., 19.
George, S., 43, 64, 75, 94, 274.
Georges, C., 430.
Georges, M., 130.
Gerber, A., 138.
Gerhard, R., 45, 450.
Gericault, 386.
Ghyka, M., 286.
Gide, A., 208, 269, 371.
Giménez Caballero, E., 419, 445.
Giorgione, 309.
Giotto, 92, 115, 171, 308.
Glarner, F., 16.
Glazunof, 150.
Gleizes, A., 80, 81, 98, 287.
Glinka, 150, 262.
Glück, 153.
Goering, H., 274.
Goethe, W., 91, 110, 155, 165, 173, 210, 219, 236, 301, 314, 382, 386.
Goetz, H., 83.
Gogh, V. van, 23, 62, 73, 135, 310, 334, 416.
Gómez de la Serna, 86, 89, 187, 232, 268, 282, 419, 445.
Góngora, L. de, 33, 84, 167, 240, 273, 277, 338.
Gontard, S., 192, 376, 383, 385.
Gontcharova, N., 15, 360.
González, J., 83, 163.
Gorky, A., 16, 83.
Gossec, 413.
Goya, F. de, 158, 183, 201, 364, 386.
Gozzoli, B., 341.
Granados, E., 150, 262.
Gratry, P., 49.
Gravina, 34.
Greco, El, 49, 50, 52, 143, 166, 278.
Grieg, E., 251, 262.
Grimm, Hnos., 221, 236, 366
Gris, J., 80, 81, 121, 354.
Grommaire, M., 137.
Grosz, G., 55, 368.
Grünewald, M., 17, 135.
Guerasimov, 250.
Guidi, A., 34.
Guinovart, E., 323.
Gurdjeff, 274.

Gutiérrez Solana, 143, 167, 183, 285, 364, 434, 438.
Guyau, 265, 384.

Haba, A., 43, 246.
Haeckel, 239, 255.
Halfter, R., 73, 150.
Hals, F., 363.
Hammurabi, 27.
Hampton, L., 224.
Hanshoffer, K., 274.
Hartmann, E. von, 32, 117, 321, 322.
Hartung, H., 16, 430.
Haupt, 169.
Hausenstein, W., 82.
Haydn, J., 42, 71, 201, 330, 413.
Hayter, S. W., 17.
Hegel, F., 30, 125, 189, 191, 395, 422.
Heidegger, M., 45, 51, 96, 117, 118, 130, 154, 186, 195, 241, 292, 372, 384, 430, 434, 438.
Heine, H., 170.
Heisenberg, W., 334.
Hélion, J., 16.
Heráclito, 26, 72, 96, 107, 208, 292, 310, 359, 422, 424, 435, 442.
Herbin, A., 16, 283.
Hermes Trimesgisto, 179.
Hernández, M., 53.
Hérold, J., 83, 430.
Herrade de Landsberg, 409.
Hesíodo, 107.
Hesse, H., 127, 146, 236, 318.
Hessen, J., 33, 289, 358.
Hildegarda de Bingen, 409.
Himmler, A., 274.
Hindemith, P., 328.
Hinojosa, J. M., 408, 419.
Hitler, A., 94, 274.
Hodler, F., 136.
Hofer, K., 137.
Hoff, Wan t', 275.
Hoffmann, 384, 416.
Hofhaimer, 245.
Hölderlin, 52, 192, 298, 313, 314, 343, 350, 372, 375, 376, 382, 383, 385, 387, 403, 422, 442.
Holman Hunt, 341.
Homero, 107, 196, 214, 271, 316, 331, 342, 446.
Honegger, A., 238.
Horacio, 73, 245, 338.
Horapollo Niliaco, 409.
Horozco y Covarrubias, 109.
Hottinger, 266, 386.
Huang-Ti, 282.
Huelsenbeck, R., 86.
Hugo, V., 133, 202, 283, 301, 381, 384, 385, 386, 388, 429.
Huidobro, V., 18, 55, 76, 84, 88, 159, 196, 349, 441.
Hume, D., 109.
Husserl, E., 33.
Huszar, V., 275.
Huxley, A., 210, 443.
Huys, P., 92, 172, 236, 247.

Ibarburu, J. de, 336.
Ikhunatón, 35, 250.
Indy, V. d', 70, 237, 251, 262, 328, 450.
Inoeu, 430.
Issou, I., 225.

Jacob, M., 76, 84.
Jachino, C., 101.
Jámblico, 276.
James, F., 77, 327, 337.
Janàcek, 42.
Janet, P., 193.
Janneau, G., 80, 82, 137.
Jaspers, K., 130, 144, 415.
Jawlensky, A. von, 141.
Jeanneret, Ch., 354.
Jenkins, 104.
Jenófanes, 107.
Jiménez, J. R., 118, 196, 214, 276.
Jlebnicov, 161.
John de Salisbury, 409.
Jongkind, 201.
Jordaens, 364.
Joyce, J., 187, 210.
Jujol, 163.
Juliano Emperador, 276.
Jung, C. G., 294, 393, 409, 410.
Jünger, E., 166.
Junyer, J., 150.

Kafka, F., 44, 138, 144, 258, 439.
Kamenski, A., 161.
Kamrowski, G., 17.
Kandinsky, W., 15, 65, 99, 141, 275, 349, 419.
Kanoldt, 81, 367.
Kant, E., 33, 114, 189, 325.
Kantor, M., 17.
Kastner, S., 41.
Keats, J., 63, 272, 343, 383.
Kenton, S., 224.
Kerenyi, 410.
Keyes, S., 142.
Keyserling, 292.
Kiesler, F., 253.
Kiesler, H., 93.

Kirchner, L., 136.
Kirkegaard, S., 130, 173, 186, 204, 259, 384.
Kirpotin, 195.
Klages, L., 117.
Klee, P., 15, 53, 106, 122, 141, 150, 205, 207, 236, 274, 345, 347.
Klimt, G., 406.
Klinger, M., 100, 406.
Kofka, W., 14, 51.
Kohler, K., 14, 51.
Kok, 275.
Kokoshka, O., 44, 138, 139, 140, 274, 311, 439.
Kollreuter, 233.
Kopfermann, 51.
Kosice, G., 64, 233.
Krappe, 410.
Krenek, E., 44, 437, 450.
Kreutz, 430.
Krohg, P., 368.
Kungtse, 40.

Laañ, D., 233.
Laforgue, J., 77.
Lafuente Ferrari, 362.
Laín Entralgo, 128.
Lam, W., 121.
Lamprecht, 169, 303.
Lang, F., 238.
Lanza del Vasto, 318.
Lao Tsé, 87, 124, 209, 250, 281, 283, 292, 293, 356, 419, 430.
Larionov, M., 15, 360.
Larra, M., 385.
Larrea, J., 419, 441.
Lassaigne, J., 137, 147.
Laurencin, M., 282.
Laurens, H., 83.
Lautréamont, 73, 197, 403, 424.
Lázar, B., 200.
Leck, Van der, 275.
Leclerc, G. L., 100.
Leconte de Lisle, 315, 316.
Léger, F., 65, 80, 81, 238, 288, 439.
Leibnitz, 358.
Leibowitz, R., 101.
Leighton, Lord, 269, 272.
Lemene, F., 34.
León, Fray L. de, 228, 240.
Leonid, 278.
Leopardi, 320, 321.
Lermontov, 92.
Lessing, E., 93.
Lévy-Bruhl, 18, 23, 233, 251, 303, 305.
Liadow, 150.
Liatsé, 281.
Licofrón, 225.
Lipchitz, J., 83, 268, 287, 394.
Lippi, F., 341.
Lipps, Th., 25.
Lissitzky, E., 283.
Listz, F., 42, 92, 262, 278, 336, 388, 450.
Locke, J., 109.
Loon, Van, 109.
Loos, A., 89, 153, 254, 305.
Lope de Vega, 34, 198, 225, 276, 442.
Lorrain, C., 72, 309.
Lothe, A., 98, 310.
Loubchansky, 430.
Louys, P., 38, 91.
Lowell, A., 198.
Lowie, R. H., 261, 262.
Lu Pu Wei, 260.
Luca, G., 46.
Lucano, 271.
Lucas, E., 106, 387.
Luce, M., 79.
Lucrecio Caro, 110.
Lulio, R., 180, 397.
Luly, 84.
Luna, A. de, 394.
Lundberg, H., 17.
Lurçat, A., 155.

Llauradó, M., 274.
Lloy Wright, F., 155.

Macdonald Wright, 15, 410.
Mach, 334.
Machado, A., 183, 214, 285.
Machpherson, 342.
MacIver, L., 16.
Macke, A., 141, 311.
Maeterlinck, M., 67, 406, 412.
Magnelli, 16.
Magritte, R., 108, 190, 311, 408, 422, 427, 433.
Mahler, G., 43, 97, 102, 138, 173, 336, 337, 389, 413, 450.
Maiakowsky, 161.
Maillol, A., 242.
Maimónides, 350.
Malaparte, C., 166.
Malebranche, 291.
Malevich, K., 15, 52, 283, 419.
Malherbe, F. de, 338.
Malraux, A., 126.
Mallarmé, S., 23, 64, 145, 203, 402, 403, 407, 437.
Mallo, M., 283.

Manet, E., 80, 201, 202.
Manrique, J., 394.
Mantegna, A., 227, 270, 271, 324, 340, 341, 395.
Marc, F., 15, 81, 141.
Marcel, G., 250, 318, 416, 417.
Marco Aurelio, 327.
Marcousis, 81.
Marchand, A., 121, 137.
Marinetti, 75, 155, 157, 158, 159, 160.
Marini, G. B., 79, 84, 238, 239, 322, 338.
Maritain, J., 186.
Marquet, 145.
Marsans, L., 192.
Martinetti, P., 191.
Martini, F., 77.
Martini, S., 339, 341.
Marx, K., 241, 395, 422.
Massaccio, 270.
Masson, A., 17, 26, 72, 73, 122, 311, 333, 360, 423, 426.
Mathieu, 430.
Matisse, H., 14, 80, 145, 146, 274, 369.
Matta Echaurren, 17, 428, 429.
Maurier, G. de, 295.
Mayer, O., 44.
Melanchton, 163.
Meléndez, L., 64.
Mèliés, 161.
Meliso de Samos, 107.
Memlinc, H., 171, 308.
Mendelsohn, 203, 278.
Mendés, C., 315.
Mense, 311, 367, 368, 434.
Merejkowsky, D., 250.
Messiaen, O., 38, 249.
Meumann, 30, 50, 338.
Meyerbeer, 133.
Meyrinck, 439.
Mezei, A., 408.
Michelet, J., 30, 38, 251, 344.
Michelino, D. de, 72.
Miguel Ángel, 115, 189, 191, 237, 266, 435.
Milhaud, D., 99, 330, 331, 334, 437.
Milton, J., 24, 271, 342, 446.
Millais, J. E., 341.
Miller, H., 393.
Millet, J. F., 72, 310.
Miró, G., 370.
Miró, J., 29, 62, 122, 150, 155, 205, 206, 236, 299, 323, 345, 347, 348, 349, 368, 426.
Moderato de Gades, 275.
Molinos, M. de, 255, 356.
Molosoff, 238.
Mollendorf, W., 246.
Mondrian, P., 275, 276, 323, 419.
Monet, C., 200, 201.
Montemayor, J. de, 34.
Montes, E., 441.
Montesquieu, 163, 301.
Monteverdi, C., 42.
Moore, H., 132, 159, 224, 348.
Morales el Divino, 211.
Morales, C. de, 328.
Moreau, G., 145, 341, 353, 405, 433.
Moreno Villa, 445.
Moretti, M., 77.
Morgan Rusell, 15, 410.
Morgenstern, 137.
Morita, 430.
Morley, 328.
Morus, Th., 152.
Morris, W., 304, 340, 341.
Motte Houdar, La, 271.
Mozart, W. A., 71, 330, 351, 376, 393, 413.
Munch, E., 136, 334.
Münter, G., 141.
Murnau, 132, 137.
Mussorgsky, 251, 262.

Nadeau, M., 66, 86, 279, 288, 422.
Namm, G., 46.
Nebrija, A. de, 185.
Neruda, P., 93, 180, 240, 298, 349, 355, 419, 441.
Neumann, B., 50.
Nicholson, B., 16.
Nietzsche, F., 24, 85, 102, 110, 127, 157, 165, 166, 179, 187, 208, 259, 274, 322, 350, 351, 352, 371, 383, 435, 444, 448.
Nieva, 430.
Noel, E., 183.
Nolde, E., 136, 439.
Nonell, I., 215.
Nostradamus, 350.
Novak, V., 42.
Novalis, 26, 152, 192, 298, 322, 381, 382, 383, 387, 388, 403, 422.
Núñez de Cepeda, 109.

Oberth, H., 161.
Ogden, R., 394.
Onis, F. de, 254.
Ors, E. d', 28, 67, 134, 189, 259, 283, 418.
Ortega Gasset, J., 196, 360, 445.
Ossian, 342.

Oud, 275.
Overbeck, F., 266, 386.
Ovidio, 121, 271.
Ozenfant, A., 72, 125, 155, 354, 355.

Paalen, W., 430.
Pacioli, L., 24.
Padua, M. de, 42, 79.
Palencia, B., 229, 311.
Palestrina, 328.
Paneth, L., 410.
Paracelso, 248, 258.
Paravicino, F., 167.
Parménides, 107, 324.
Parrilla, J., 123, 124.
Patinir, 308.
Paulhan, J., 147.
Paun, P., 46.
Pechstein, M., 136.
Péguy, Ch., 273.
Peiner, W., 166, 277.
Peirce, Ch., 337.
Penrose, R., 17.
Péret, B., 89, 424.
Permeke, C., 136, 137.
Perugino, 104, 115, 191.
Perret, A., 155.
Petrarca, 185, 322, 323, 382.
Pevsner, N., 66, 237.
Pfitzner, H., 237, 336, 450.
Pforr, 266, 386.
Picabia, F., 15, 88, 159, 421, 427.
Picasso, P., 14, 28, 39, 52, 80, 81, 83, 102, 120, 128, 134, 137, 147, 167, 182, 184, 200, 248, 259, 274, 278, 323, 345, 349, 368, 369, 375, 376, 394, 410.
Piccinelli, 22.
Pico della Mirandola, 327.
Pierrefeu, F. de, 156.
Pignon, 122.
Pijoán, J., 206, 346.
Pilcer, H., 224.
Pincas, J., 136.
Pintado, G., 124.
Pirandello, L., 187.
Piranessi, 38, 271, 278, 344, 374, 432.
Pirron, 113, 326.
Pissarro, 79, 99, 201, 274, 353.
Pitágoras, 275, 326.
Platón, 107, 189, 190, 191, 276, 326, 358, 443.
Platschek, H., 138, 140.
Plotino, 255, 276, 327, 359.
Poe, E. A., 110, 193, 230, 416.
Poincaré, 334.
Polo de Medina, 167.
Ponc, J., 236.
Pontormo, 237.
Pope, 383.
Poseidonio, 327.
Poulenc, F., 334.
Pound, E., 198.
Poussin, N., 270, 271, 272.
Praetorius, 248.
Praxíteles, 27.
Prieto, C., 55.
Prokosh, F., 438.
Pruna, P., 28, 323.
Puccini, G., 228, 318.
Purcell, H., 42.
Puvis de Chavannes, 267, 317, 387, 406.

Quenthal, A. de, 129, 375.
Quesada, A., 336.
Quevedo, F. de, 63, 102, 128, 131.
Quincey, Th. de, 248.

Rabano Mauro, 409.
Racine, J., 163, 271, 386.
Rachmaninof, 390.
Rafael Sanzio, 115, 181, 191, 201, 228, 266, 270, 339, 340, 341, 387.
Rameau, 42, 48, 109, 251.
Ramírez, F., 64, 362.
Ravaisson, 70.
Ravel, M., 120, 203.
Ray, M., 316.
Raynal, M., 80.
Read, H., 20, 396, 418.
Rebull, J., 274.
Redon, O., 108.
Reger, M., 42, 328, 413.
Regnault, J. B., 272.
Reich, W., 20.
Reiner, K., 246.
Remarque, E. M., 131.
Rembrandt van Rijn, 94, 158, 227, 248, 324, 326.
Renoir, A., 200, 201, 229, 411.
Reverdy, P., 84, 421.
Reyes, A., 336.
Ribemont-Dessaignes, 87, 88.
Rlbera, J. de, 143, 183, 434.
Richet, C., 445.
Richards, I. A., 394.
Richter, J. P., 127, 204, 263, 296.
Ridruejo, D., 323.
Riemann, H., 244.
Rilke, R. M., 132, 214, 308.
Rimbaud, J. A., 61, 72, 87, 89, 91, 193, 197, 403, 424, 445.

Rimsky-Korsakof, N., 232, 301, 330.
Ripa, C., 22.
Roda, 323.
Rodchenko, A., 15, 65, 283.
Rodenbach, G., 77.
Rodin, A., 158, 253, 287.
Rodolfo, B., 94.
Rognoni, L., 101.
Roh, F., 28, 247, 248, 290, 309, 310, 364, 366, 367.
Rojas, F. de, 240.
Romero, J., 169.
Romero de Torres, J., 370.
Rood, O. N., 100.
Rops, 333.
Rore, C. de, 42, 79.
Rorschach, 429.
Rosen, R., 140.
Rosenberg, A., 173, 274.
Rosengrave, 42.
Rossetti, C., 341.
Rossetti, D. G., 200, 254, 304, 339, 340, 341, 382, 387.
Rossi, G., 136.
Rossini, 184.
Rosso, 237.
Rothfuss, R., 233.
Rothko, M., 16.
Rouault, G., 53, 137, 138, 248.
Rousseau, H., 263, 311, 345, 346, 364, 365, 366.
Rousseau, J. J., 109, 110, 264, 343, 376, 386.
Roussel, A., 281, 334, 413.
Rubens, P. P., 50, 61, 62, 184, 201, 228, 364.
Rude, 386.
Ruggiero, G. de, 333.
Ruskin, J., 304, 341.
Russell, A., 17.
Russolo, L., 158.
Rysselberghe, Th., 79, 100, 274.

Saavedra Fajardo, 109.
Sachs, C., 37.
Sade, Marqués de, 112, 391, 392.
Sage, K., 297, 310.
Saint John Perse, 379.
Saint Pierre, B. de, 72, 133.
Saint Saens, C., 262.
Saint Víctor, H. de, 409.
Sajine, V., 369.
Salazar, A., 44, 136, 150, 156, 246, 262, 330, 331, 337, 436.
Salinas, 245.
Salmon, A., 84.
Samain, A., 91.
San Agustín, 127, 213, 276, 327, 359, 385.
San Ambrosio, 30.
San Francisco de Asís, 249.
San Juan de la Cruz, 40, 419.
San Juan Evangelista, 28, 404.
Sandby, 386.
Sanjuán, B., 323.
Sannazaro, J. de, 34.
Santa Teresa, 152, 249.
Santo Tomás de Aq., 36, 113, 327.
Santo Tomás Morus, 443.
Sartre, J. P., 131, 186, 193, 194, 241, 273, 384, 414, 442.
Satie, E., 160, 334.
Saura Atares, A., 323, 430.
Scarlatti, D., 42.
Sciacca, M. F., 20, 70.
Sciltian, G., 277, 368, 445.
Scott, W., 383.
Schade, G. A., 393.
Schaefer, C., 68.
Scheler, M., 186.
Schelling, F., 383, 416.
Schick, G., 272.
Schiele, E., 405.
Schiller, 382, 383.
Schillinger, 286.
Schillings, M. von, 237, 336, 450.
Schlegel, F., 152, 266, 382, 383, 414, 421, 423.
Schmidt-Rottluff, K., 136.
Schneider, M., 209, 260, 305, 410.
Schobert, von, 166.
Scholz, 368.
Schönberg A., 15, 41, 42, 43, 44, 61, 94, 99, 101, 102, 138, 258, 292, 328, 349, 371, 389, 390, 436, 437, 450.
Schopenhauer, A., 216, 314, 321, 430, 435, 448.
Schrimpf, 247, 367.
Schubert, F., 42, 278, 336, 388, 394, 442.
Schultze, 430.
Schumann, R., 278, 374, 389.
Schwitters, K., 430.
Séneca, 327, 394.
Senfl, 245.
Senne, Le, 318.
Serpan, I., 430.
Sert, J. M., 435.
Seurat, G., 79, 99.
Severini, 98, 158.
Sgambati, 262.
Shakespeare, W., 102, 187, 342, 386, 442.

Shelley, P. B., 63, 142, 228, 343, 375, 383, 392, 403.
Sibelius, 330.
Signac, P., 60, 79, 99, 100, 274.
Silvestre, B., 409.
Silvestre, T., 61.
Simmel, G., 105, 272.
Singer, Dr., 162.
Sisley, 201, 353.
Skrjabin, A., 38, 42, 48, 70, 99, 159, 244, 249, 280, 336, 337, 339, 406, 412, 439, 446, 450.
Skuhersky, 42.
Smetana, 262.
Sócrates, 173, 316.
Solórzano, J., 109.
Soto, Dr., 171.
Souday, P., 380.
Soupault, Ph., 88, 421.
Soutine, C., 130, 136.
Souvtchinsky, 259, 389.
Spencer, H., 20, 129.
Spenser, E., 342.
Spiess, W., 247, 311, 368.
Spinoza, B., 314.
Spohr, 42.
Staël, Mme., 384.
Stamitz, 412, 413.
Stecker, 42.
Stendhal, 364.
Stephan, R., 283.
Stokowski, L., 268.
Storni, A., 336.
Strauss, R., 107, 330, 336, 394, 413, 450.
Strawinsky, I., 21, 38, 70, 93, 101, 120, 156, 184, 210, 224, 232, 244, 248, 259, 262, 263, 369, 301, 318, 329, 330, 349, 351, 374, 376, 379, 413, 414, 442, 450.
Strindberg, A., 102.
Stuart Mill, 29.
Suárez, R., 113.
Sufurino, J., 179, 285.
Sully Prudhomme, 315, 385.
Sutherland, G., 83, 121.
Swedenborg, 446.

Taine, H., 265.
Tajiri, 430.
Tamayo, R., 121.
Tanguy, I., 83, 193, 257, 310, 311, 408, 426, 428.
Tapie, M., 24.
Tapies, A., 25, 99, 236, 323, 430.
Tasso, T., 322.
Tatlin, V., 15, 66, 283.
Täuber Arp, S., 275.
Tchelitchev, P., 17, 278.
Tennyson, Lord A., 383.
Teócrito, 33, 53.
Teodorescu, V., 46.
Tériade, E., 25.
Thoms, W. S., 149.
Thomson, 383.
Thorak, J., 166.
Thorwaldsen, 13, 271, 386.
Thrall, J., 66.
Thuar, 81.
Tieghem, Van, 322, 341, 343.
Tijonov, 161.
Tintoretto, 50.
Tirso de Molina, 92.
Tiziano, 60, 184, 309.
Tobey, M., 16, 17, 122, 429.
Tomlin, B., 15.
Tormo, E., 364.
Torre, G. de, 440, 441, 444.
Torres García, J., 69, 150, 445.
Tort, 323.
Toulousse-Lautrec, 120, 202.
Trost, 46.
Tschaikowsky, 390, 413.
Tschuangtse, 72, 282.
Turina, J., 150.
Turner, W., 100, 201, 386.
Tzara, T., 64, 86, 87, 88, 89, 148, 159, 197, 225, 241, 348, 408, 421, 424.

Ucello, P., 51, 200.
Udine, J. de, 437.
Ulhand, 384.
Unamuno, M. de, 183, 285.
Underwood, L., 267.

Vaihinger, H., 148.
Vaillant, G., 378.
Valbuena, A., 419.
Valeriano, I. P., 409.
Valéry, P., 63, 64, 209, 210, 214.
Valla, 185.
Valle Inclán, R. del, 258, 285, 370.
Valloton, F., 281.
Vannucci, V. *Perugino.*
Vasari, 237.
Vauxcelles, 145.
Vayreda, J., 327.
Vázquez Molezún, 163.
Velázquez, D., 201, 219, 324, 362, 363, 411, 434.
Velde, H. van der, 100.
Venosa, G. de, 42.
Venturi, L., 122.

Verague, P. de, 97.
Verhaeren, 403.
Verlaine, P., 63, 77, 91, 202, 403.
Verne, J., 90, 161, 253.
Veronés, 60.
Vian, B., 393.
Vicente, G., 48, 276.
Vicentino, N., 42.
Victoria, T. L., 328.
Villalobos, H., 329.
Villamediana, Conde de, 167.
Villena, E. de, 394.
Vinci, L. de, 20, 25, 198, 226, 258, 308, 402, 430.
Violet le Duc, 169.
Virgilio, 33, 53, 57, 185, 214.
Vives, J. L., 185.
Vlaminck, M., 145, 146, 147.
Vogel, 266, 386.
Voiture, F. de, 338.
Volney, 251.
Voltaire, 109, 163, 271, 301, 343.
Vordemberghe, G., 275.
Vuillard, 215.

Wagner, R., 37, 42, 71, 79, 92, 97, 101, 102, 103, 109, 170, 173, 203, 215, 228, 298, 328, 329, 336, 339, 371, 376, 379, 382, 388, 389, 390, 406, 412, 449, 450.
Wartmann, Dr., 44.
Wassermann, J., 138.
Watteau, A., 72, 338.
Watts, G., 341.
Weber, M., 136.
Webern, A. von, 41, 42, 44, 65, 101, 349, 450.
Weibach, W., 198.
Weininger, O., 65, 69, 104, 115, 116, 117, 138, 140, 171, 173, 283, 352.
Weiss, A., 234, 235, 294.
Wellington, V., 233.
Wells, H. G., 109, 161, 258, 443.
Weyden, R. Van der, 171, 308.
Whistler, W., 202.
Wilhelm, R., 40.
Wils, 275.
Willaert, 42, 79, 328.
Winckelmann, 38, 271, 343.
Windelband, W., 272.
Wittgenstein, L., 14.
Witz, K., 80.
Wolff, H., 42, 97, 237, 336.
Wolfflin, 62, 226, 323, 324, 326.
Woodsworth, 383.
Worringer, W., 16, 17, 164, 169, 170, 183, 300, 302, 303, 305, 340, 346, 347, 396, 449.

Xancó, E., 45.

Yajnaralkya, 65.
Yan Hui, 40.

Zadkine, O., 83.
Zola, E., 265, 277.
Zubiaurre, Hnos., 370.
Zuloaga, I., 285.
Zurbarán, F. de, 362.

NX80. C5

a39001 008758917b

PEMCO